

**A reescrita do drama *Pedro e Inês* em Olga Roriz
- Intencionalidade e função do gesto simbólico na construção
coreográfico-narrativa**

Joana Cordeiro Borges

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação
Área de Especialização em Comunicação e Artes**

Março de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica da Senhora Professora Doutora Maria José Fazenda.

*Ao meu pai,
e ao gato que comia rosas...*

AGRADECIMENTOS

Para realização desta dissertação de mestrado contei com o apoio de várias pessoas a quem gostaria de expressar a minha sincera gratidão.

Em primeiro lugar, à Professora Doutora Maria José Fazenda, orientadora deste trabalho e minha professora desde os tempos da Escola Superior de Dança que, com a sua experiência e conhecimento, me proporcionou desde o início um diálogo fundado em questões abertas permitindo-me uma constante visão crítica e precisa. Agradeço-lhe todo o seu rigor, entusiasmo e tempo que me disponibilizou.

Em segundo lugar agradeço à coreógrafa Olga Roriz que me proporcionou uma inesquecível e longa conversa sobre a sua obra, o seu trabalho e a sua vida, que no fundo é tudo um só. A partir do momento em que realizei esta entrevista, o seu contributo pessoal e humano instalou-se na minha experiência como um tesouro precioso para toda a investigação. A sua energia contagiou a minha, muito obrigada.

Não posso deixar de agradecer à minha grande família pela constante força e coragem que me transmite. Em especial ao meu pai pelo seu génio e entrega, à minha mãe pela sua escuta atenta, ao meu irmão cúmplice, ao Manuel que, ainda por nascer, já tanto me alegra e à minha querida prima Verena pela partilha de todos os momentos desta viagem.

Ao meu namorado e companheiro de viagem, Miguel, quero agradecer toda a paciência, e a falta dela também, que, ao meu lado, me fez sempre querer melhorar e continuar em frente.

Quero aproveitar para agradecer às minhas grandes amigas e em especial à minha companheira da dança, de mestrado e de outros projectos Joana Cordeiro. Às minhas colegas de mestrado quero agradecer todo o carinho. Obrigada a todos os colegas do Centro Cultural de Belém que, sempre interessados foram dando apoio, motivação e boa disposição. E, por fim, à cuidadosa ajuda das minhas queridas professoras de inglês, Ana Joana e Conceição Oliveira, e da Filipa Soares pela revisão da gravação da entrevista a Olga Roriz.

RESUMO

A reescrita do drama “Pedro e Inês” em Olga Roriz

– Intencionalidade e função do gesto simbólico na construção coreográfico-narrativa.

Joana Cordeiro Borges

Pretendemos nesta dissertação de mestrado compreender como e através de que estratégias consegue Olga Roriz (re)construir um drama narrativo. Propomo-nos compreender o lugar da narrativa que envolve o drama amoroso de D. Pedro e de D. Inês de Castro, definir e caracterizar a natureza e função do gesto simbólico da narrativa coreográfica concebida por Roriz, bem como compreender de que modo se constrói a significação e se dá a comunicação através do gesto e da narrativa.

Se Olga Roriz (co)move o público com o drama passional *Pedro e Inês*, fá-lo através de uma bem sucedida interpretação do drama, que passa por ela e pelos seus bailarinos. No decurso do meu trabalho, percebi que a coreógrafa se deixa fascinar pela força que as emoções e os gestos simbólicos transportam na sua simplicidade.

Na dança, o texto dramático tem a possibilidade de ser recriado, através da acção, transformando-se num novo drama – o performativo. Para tanto, se exige uma constante actividade interpretativa e a necessidade de ir sempre mais além do que está escrito ou do que foi previamente definido.

PALAVRAS-CHAVE: reescrita; criação; construção coreográfico-narrativa; drama; narrativa; acção; interpretação; gesto simbólico; linguagem da dança; estilo de movimento; coreografia; intencionalidade; emoções; performance.

ABSTRACT

Rewriting the drama “Pedro e Inês” in Olga Roriz
– *Intention and function of the symbolic gesture in the choreographic-narrative construction.*

Joana Cordeiro Borges

In this work we aim at the understanding of how and through which strategies can Olga Roriz (re)construct a narrative drama. We intend to learn the role of the narrative which involves the loving drama of Pedro and Inês, define and characterize the nature and function of the symbolic gesture of the narrative choreography designed by Roriz, as well as understand how the meaning is built and how communication takes place through gesture and narrative.

If Olga Roriz moves and touches the audience with the passionate drama *Pedro e Inês*, she does it through a successful interpretation that is converged by her dancers and herself. While doing this piece of work I have realized that the choreographer is fascinated by the power that emotions and symbolic gestures carry on its simplicity.

In dance, the dramatic text is possible to be recreated by the action, becoming a new drama – the performative one. Thus, it is required a constant interpretative activity and the need to go beyond what is written or what has been previously defined.

KEYWORDS: rewriting; creation; choreographic-narrative construction; drama; narrative; action; interpretation; symbolic gesture; dance language; style of movement; intention; emotions; performance.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Estudo de caso	3
I.1 Problema	5
I.2 Objectivos	6
I.3 Metodologia	7
I.4 Nota sobre a revisão bibliográfica	8
Capítulo II: Contextualização	9
II.1 Percurso de Olga Roriz na dança em Portugal	9
II.2 História das personagens de D. Pedro e de D. Inês de Castro	15
II.3 D. Pedro e D. Inês de Castro na Arte	18
II.4 Início do processo coreográfico	20
Capítulo III. Estudo e Análise da Linguagem Coreográfica e Cénica de <i>Pedro e Inês</i> de Olga Roriz	25
III.1 O nexó coreográfico com Olga Roriz	26
III.2 Memórias e fidelidade na génese da estrutura coreográfica	31
III.3 Análise da Intencionalidade na acção em <i>Pedro e Inês</i>	34
III.4 O Estilo do Movimento em <i>Pedro e Inês</i>	39
Capítulo IV. A Narrativa e a racionalidade que lhe é própria	43
Capítulo V. Natureza e Função do Gesto Simbólico	47
Capítulo VI. Significação e Comunicação na Narrativa e no Gesto Simbólico	
VI.1 A reescrita do drama narrativo	50
VI.2 Performance e Registo	56
VI.3 Olga Roriz e a reinvenção da escrita dramático-narrativa	59

Capítulo VII. Inquirição sobre as razões da demanda do essencial na produção de <i>Pedro e Inês</i>	61
Conclusão	64
Bibliografia	66
Filmografia	73
Anexos	
Anexo 1 – DVD <i>Pedro e Inês</i> , coreografia de Olga Roriz, Teatro Camões, 2003	74
Anexo 2 – Entrevista a Olga Roriz	75
Anexo 3 – Biografia cronológica de Olga Roriz	96
Anexo 4 – Críticas sobre <i>Pedro e Inês</i>	101
Anexo 5 – Tabelas de análise do movimento da obra <i>Pedro e Inês</i>	103
Anexo 6 – <i>Os Lusíadas</i> , de Luís de Camões	107
Anexo 7 – Imagens de pinturas e esculturas sobre Pedro e Inês	113
Anexo 8 – Bibliografia consultada por Olga Roriz	118

Introdução

*“As paixões ensinaram a razão aos homens.”
William Shakespeare*

A “paixão”, que tem no verbo latino *patior*¹ o seu radical etimológico e que significa “sofrer” e “suportar”, é um sentimento que nos afecta profundamente, enquanto seres humanos em determinadas situações que vivenciamos. Ao invés do que nos sugere William Shakespeare na asserção em epígrafe, na tradição da cultura ocidental filiada no pensamento de Platão, Descartes e no positivismo moderno, prevaleceu a ideia de que a “paixão” se contrapõe, em termos epistemológicos, à “razão”². Por influência dessa tradição dominante, a paixão é ainda hoje conotada como um sentimento exacerbado, semelhante à comoção psicagógica usada pelos sofistas e condenada tanto por Platão como por Aristóteles. Ainda hoje dizemos de um indivíduo que se deixa guiar exclusivamente pelo impulso das suas paixões, dispensando a luz do seu próprio entendimento, que ele perde, em parte, o controlo da sua razão e, por vezes mesmo, da sua identidade enquanto indivíduo. A paixão fá-lo mover-se além do que é racional e agir segundo as emoções. Em que sentido podemos tomar como certa a asserção de William Shakespeare que diz que “As paixões ensinam a razão aos homens”?

Na narrativa de *Pedro e Inês*, obra da coreógrafa Olga Roriz, que nos propomos analisar no âmbito da presente dissertação de mestrado, a paixão leva a acções irremediáveis e a actos sinistros que facilmente se embrenham no imaginário do colectivo e dos seus artistas. É esta paixão desmedida, que parece abandonar a racionalidade, que nos ensina, de forma muito eloquente, que o coração tem razões que estão acima das “razões de Estado”³. A “paixão” está presente, como veremos,

¹ Cf. Dicionário Latino-Português (1945), Porto: Edições Maranus.

² Aristóteles, ao contrário de Platão, não desqualificava completamente o lugar e função das paixões, atribuindo ao *Pathos* a condição de “prova técnica” ao serviço da persuasão retórica, isto é, de uma racionalidade prática ou argumentativa.

³ Neste contexto, as “razões de Estado”, associadas à salvaguarda dos interesses de Portugal como Estado soberano e independente, entram dolorosamente em conflito, no espírito do monarca soberano, com os laços afectivos que, apesar de tudo, mantinha com o seu filho D. Pedro e com os filhos deste, seus netos. Para D. Pedro, ao levar a cabo o acto de vingança, falaram mais alto as “razões” do seu coração do que a racionalidade que se espera de quem tem a seu cargo a salvaguarda da soberania e dos interesses do Estado.

nas escolhas temáticas da coreógrafa Olga Roriz e no seu próprio processo coreográfico.

Pretendemos nesta dissertação de mestrado compreender como e através de que estratégias consegue Olga Roriz (re)construir um drama narrativo. Para aceder a essa desejada compreensão, propomo-nos fazer, no decurso do trabalho, as necessárias contextualizações: percurso da coreógrafa na dança em Portugal, história das figuras principais da narrativa e, por último, D. Pedro e D. Inês de Castro nas artes. Propomo-nos também analisar a obra *Pedro e Inês* à luz da entrevista que a coreógrafa nos concedeu. Procuraremos, por fim, compreender o fundamento das decisões que a coreógrafa tomou e das estratégias concebidas através da sua linguagem de movimento e coreográfica. Procuraremos, por último, analisar a linguagem coreográfica e cénica, de modo a tentar compreender o lugar e função da narrativa na comunicação e significação da história que envolveu num manto de bruma o drama amoroso de D. Pedro e de D. Inês de Castro.

Capítulo I. Estudo de caso

Enquanto mestrande em Ciências da Comunicação, área de especialização em Comunicação e Artes, proponho-me estudar o percurso seguido e motivações que terão movido a coreógrafa portuguesa Olga Roriz para a reescrita, a partir da lenda, do mito, da história, do drama⁴ passionnal de D. Pedro com D. Inês de Castro, construindo, na linguagem da dança⁵, uma vigorosa narrativa coreográfica a que deu o nome *Pedro e Inês*.

Convidada pela Companhia Nacional de Bailado a produzir esta obra, a coreógrafa aderiu com entusiasmo ao desafio que lhe foi feito, referindo a propósito: “(...) Como podia eu resistir aos temas que mais me fascinam: a paixão desmesurada, o amor impossível, o sofrimento, a violência, o erotismo, etc,...”⁶.

A obra coreográfica⁷ *Pedro e Inês*, objecto empírico da investigação que nos propomos realizar nesta dissertação de mestrado, teve a sua estreia absoluta no Teatro Camões, em Lisboa, no dia 4 de Julho de 2003⁸.

Em 2004, *Pedro e Inês* foi filmado pela RTP, com realização de Rui Simões. Mesmo contanto, na minha experiência pessoal, com o visionamento de *Pedro e Inês* três vezes ao vivo e sem desvalorizar o valor experiencial do sensível que daquela

⁴ Neste contexto, fazemos uso da noção de “drama” para significar, na linha dos estudos desenvolvidos por Paulo Filipe Monteiro sobre o tema, a união, através da narrativa, de vários acontecimentos que ocorreram em tempos diferentes e que se unem para dar corpo a uma história só. O autor parte da definição de *Kairos* para lhe recortar o sentido, nestes termos: “(...) o sentido agudo do significado da ligação entre os acontecimentos e entre os tempos passado, presente e futuro, um sentido que só existe em certos momentos, críticos.” (Monteiro, 2010: 200)

⁵ “Linguagem da dança” comporta a conjunção de dois conceitos distintos e complexos: a “linguagem”, quase sempre associada a uma competência comunicacional (verbal ou escrita); a “dança”, comumente considerada como uma forma de linguagem artística. Da junção dos dois conceitos resulta a definição pretendida de “linguagem da dança”: um meio de comunicação através de uma linguagem humana que usa o corpo com um estilo próprio, sintetizado, num espaço e tempo específicos. Laurence Louppe (2000 [1997]: 61) realça que o corpo de quem utiliza a linguagem da dança, ou seja, o bailarino, deve estar inserido no “campo” da relação do corpo e do movimento com o mundo, o pensamento, o conhecimento e a expressão.

⁶ Entrevista concedida por Olga Roriz a Daniela Cruz, 23-12-04.

⁷ No presente contexto, usamos a noção de “obra coreográfica” no sentido que lhe é conferido por Laurence Louppe (2004 [1997]: 24-27) que recorre para nomear algo que, segundo ela, é mais do que um objecto de análise de movimento. A “obra coreográfica”, segundo a autora, é um instrumento ou uma estrutura de leitura de um “mundo” específico. Nessa medida, é reflexo da própria realidade e expressão mesma da consciência contemporânea. Numa outra perspectiva, Susan L. Foster (*idem*: 27-28) prefere sublinhar como virtualidades da coreografia, a sua vocação histórica e crítica e o facto de ela ser a expressão física do pensamento.

⁸ Ver Anexo 4 – Críticas sobre *Pedro e Inês*, pp. 101-102.

forma obtive, não me é possível, agora, analisar, com rigor e detalhe, o movimento, valendo-me apenas do registo que me ficou na memória. Por isso mesmo, este filme será um dos elementos essenciais em que pretendo escorar o estudo em presença. Os bailarinos principais, presentes na versão do filme *Pedro e Inês* para a RTP são: Henriett Ventura, no papel de Inês Viva, Carlos Pinillos, no de Pedro Novo, Ana Lacerda, representando Inês Morta, e Didier Chazeau, no papel de Pedro Velho. Na versão do filme de Rui Simões, este bailado conta com o total de 21 bailarinos, incluindo os principais, e dura aproximadamente 68 minutos.

No curso do nosso trabalho procuraremos identificar, na singularidade dos “gestos simbólicos” e na sua articulação, os elementos que tornam possível a (re)construção⁹, por Olga Roriz, da trama narrativa do drama *Pedro e Inês*.

Como premissa de partida, propomo-nos considerar a dança como forma de expressão humana e como linguagem com convenções próprias. Na sua capacidade de captar a atenção e as emoções do público, manifesta-se a força performativa¹⁰ da linguagem, neste caso, da linguagem da dança. Procuraremos então compreender, na obra *Pedro e Inês* de Olga Roriz, sobre que alicerces se escora essa força performativa da linguagem da dança, analisando, antes de mais, a intencionalidade conferida à obra pela coreógrafa no acto da criação coreográfica, bem como a actualização desta mesma intencionalidade no investimento do bailarino(a), no acto de interpretar e representar perante cada “auditório particular”, no sentido perelmaniano do termo.¹¹

⁹ Nesta alusão à “(re)construção da trama narrativa do drama”, pretendemos significar, tão só, o acto de construir, uma nova narrativa, sobre fragmentos uma realidade que se perde na bruma das lendas e dos mitos, valendo-se do seu virtuosismo para usar recursos inovadores. Este novo constructo é resultado, não de um novo processo de escrita mas sim de uma nova linguagem, que é a da dança. Por esta mesma razão, não estamos perante uma “reconstrução”. *Pedro e Inês* é uma obra nova, construída de raiz pela coreógrafa.

¹⁰ O termo “performance” pretende aqui designar “(...) uma actividade em que o corpo humano é, simultaneamente, o agente, o instrumento e o objecto. (...) cuja existência depende sempre da presença e da acção humana.” (Fazenda, 2007: 11). Com o nome composto “força performativa” pretendemos designar o impacto que a linguagem da performance, a forma expressiva do corpo, tem sobre o espectador, em resultado da interacção [de quem representa] com o espectador a que se refere Schechner (1990) na sua definição de performance.

¹¹ A noção de “auditório” é particularmente central no *Traité de L’Argumentation* de Chaïm Perelman e Lucie Tyteca. O “auditório universal” é construído por uma argumentação que tem como premissas factos verdades e presunções e tem a pretensão de “convencer”; o “auditório particular” tem como premissas valores, hierarquias de valores e lugares do preferível e a sua pretensão é apenas a de persuadir, actuar sobre as emoções do auditório com a pretensão de, eventualmente, alterar o seu estado de espírito e a sua disposição para agir. O que distingue os dois auditórios, independentemente

A criação coreográfica de *Pedro e Inês*, por Olga Roriz, e a força performativa que exerce através do seu trabalho, que procurarei definir neste estudo, são o resultado do uso e aperfeiçoamento técnico das duas faculdades humanas que são co-naturais o todo o ser humano. Delas nos fala Jürgen Habermas no seu artigo “La Prétention de L’Universalité de L’Herméneutique” (Habermas, 1984 [1970]: 239-273): a primeira, que os habilita a interpretar, compreender e a fazer compreender o sentido sempre que a comunicação é perturbada (*Idem*: 239) e que, se aperfeiçoada se transforma numa técnica – a Hermenêutica enquanto arte, que resulta do aperfeiçoamento técnico dessa capacidade natural para conhecer e interpretar o mundo; e, por outro lado, a competência comunicacional natural a todos os locutores que, quando aperfeiçoada, se transforma numa técnica – a Retórica, arte que resulta do aperfeiçoamento técnico dessa mesma capacidade natural de comunicar. Na capacidade de interpretar e recriar o mundo ao seu modo, Olga Roriz dá-nos a ver em *Pedro e Inês*, de forma nova e apaixonadamente persuasiva, a capacidade performativa de provocar o público a quem se dirige.

I.1 Problema

Sustentamos que o uso da competência hermenêutica e comunicacional tornaram possível a criação, por Olga Roriz, da coreografia *Pedro e Inês*. Antes de mais, porque, para a produção da sua obra, a coreógrafa não pôde ter dispensado as múltiplas narrativas do drama *Pedro e Inês* que até ela chegaram por tradição oral e escrita, marcadas, umas pela riqueza do imaginário popular, outras legadas pelo testemunho histórico mais ou menos contaminado metonimicamente pelo mito e pela lenda. Certo é, porém, que toda essa pletora de narrativas que precedem a sua obra terão passado pelo crivo hermenêutico e criativo (*poiético*) de Olga Roriz no momento de dar corpo à sua obra. A esse esforço vem posteriormente juntar-se o da competência comunicacional, veiculada e certificada pela linguagem da dança com a sua gestualidade simbólica¹².

do número das pessoas que os compõem é: “universal”, liga-se a uma racionalidade que convence; “particular”, liga-se a jogos de emocionalidade que tocam a sensibilidade e que comovem.

¹² Referimo-nos aqui a uma “gestualidade simbólica” tal como é definida por Febvre (1995: 36-37) que nos refere que o gesto, numa obra de arte, exige uma reflexão. O autor remete-nos para um território de experiência, para um julgamento e para uma percepção histórica. Febvre sublinha que o gesto tem

Porque se trata de uma obra de “dança contemporânea de autor”, com uma dimensão estilística que também iremos definir, procuraremos identificar não apenas os traços que mais vincadamente marcam a sua originalidade, mas também aqueles outros que, numa perspectiva dialógica, a filiam à corrente que designamos por “dança contemporânea”¹³.

Estando Olga Roriz e a sua obra no centro da nossa investigação, tivemos o privilégio de aceder a uma entrevista pessoal onde pudemos colher respostas às questões que achámos pertinentes para os objectivos deste trabalho. A entrevista obtida, que nos permitiu aceder às visões e discurso da própria coreógrafa, tem a força e riqueza que encerra o testemunho pessoal da autora da obra. Para a economia do presente trabalho de investigação, a entrevista constituirá, por certo, um elemento decisivo para uma melhor compreensão da natureza única e complexa do acto criador e dos seus distintos momentos. Permitir-nos-á, também, formular um juízo reflexivo e crítico, melhor fundamentado, sobre a obra *Pedro e Inês*.

I.2 Objectivos

Tendo em conta que a presente dissertação é produzida no âmbito do Mestrado em Ciências da Comunicação, área de especialização em Comunicação e Artes, definimos, como objectivo geral da nossa investigação, o estudo e análise da linguagem coreográfica e cénica da obra *Pedro e Inês* de Olga Roriz, bem como o modo como é feita, pela coreógrafa, a (re)construção narrativa do drama passional, de modo a promover a sua adequação à linguagem da dança. Para tal, importa que façamos uma contextualização histórica, artística, bibliográfica e biográfica da coreógrafa, bem como do tema *Pedro e Inês* de modo a perceber o que persiste e se renova na obra coreográfica de Olga Roriz.

uma memória específica que reivindica para si uma dimensão social, uma dimensão somática e intimidade. Importa referir que essa reivindicação acontece no bailarino e também no espectador, sugerindo um cruzamento de memórias e de experiências.

¹³ Como sustenta Maria José Fazenda, “Um dos aspectos que define a dança contemporânea é a existência de convenções flexíveis e diversificadas. Ou seja, num mesmo momento e contexto podem coexistir várias convenções. Precisamente porque as convenções são múltiplas e flexíveis, nem sempre existe um consenso no seio de um determinado grupo sobre a sua natureza, as suas características e motivações. Na dança, o indivíduo intervém e manipula as convenções, podendo segui-las ou contribuir para as transformar.” (Fazenda, 2007:47-48).

Cumprido este objectivo geral, elegemos dois objectivos específicos desta dissertação: antes de mais procuraremos definir e caracterizar a natureza e função do gesto simbólico na narrativa coreográfica construída por Olga Roriz. De par com este objectivo, procuraremos compreender de que modo é que a significação e a comunicação através do gesto e da narrativa acontecem. Para desenvolvimento destes dois objectivos específicos há que capturar esse mundo da narrativa no sentido de compreender a forma como este se reduz ao essencial, e neste caso, como e porquê a coreógrafa Olga Roriz “reduziu” e reuniu o que para si é essencial na narrativa *Pedro e Inês* na sua criação coreográfica.

Propomo-nos com a presente dissertação dar um seguro contributo para o aprofundamento dos estudos sobre a dança e as suas linguagens e reservar para ela o lugar que julgamos merecer nas Ciências da Comunicação. E este objectivo é tanto mais pertinente quanto nos foi dado constatar que não existe bibliografia específica sobre o tema em análise. É nosso propósito tudo fazer para que o estudo aqui iniciado, a partir do limiar desta célebre obra coreográfica *Pedro e Inês*, nos faça entender melhor os efeitos, na experiência do sensível em cada um, da obra e da coreógrafa que usa o “gesto simbólico” e a narrativa para comunicar.

I.3 Metodologia

No âmbito da nossa dissertação, pretendemos levar a bom termo uma investigação sobre o modo como, através da simbologia dos gestos e do movimento do corpo, a coreógrafa portuguesa contemporânea Olga Roriz pôde construir uma narrativa coreográfica onde os personagens e as paixões que os movem contribuem para a reactualização da história e mito intemporal presente na nossa cultura.

Para a presente dissertação, é para nós fundamental proceder a uma análise exhaustiva do filme realizado por Rui Simões para a RTP da obra *Pedro e Inês* de Olga Roriz.

Propomo-nos, por isso, realizar uma análise do movimento do corpo através dos três factores que Susan L. Foster (1986: 59) sugere para ajudar a definir o estilo de movimento (a qualidade de movimento, as partes do corpo envolvidas, e o corpo no espaço e tempo), de modo a ajudar-nos a identificar a linguagem coreográfica e cénica, bem como a analisar e compreender a gestualidade simbólica, em que a

coreógrafa (re)constrói a seu modo, a narrativa do drama de Pedro e Inês, presente na História e na lenda.

A lenda, o mito e a realidade histórica parecem cruzar-se na narrativa coreografada por Olga Roriz, com uma tal força performativa que nos (co)move através do movimento do corpo. Na dança, o corpo que se move no espaço e no tempo e que consegue transmitir uma narrativa.

É fundamental para a análise referida, a visão e intencionalidade do próprio criador. Propomo-nos, por isso, operacionalizar uma entrevista de profundidade, metodologicamente assente em perguntas abertas, a aplicar à coreógrafa Olga Roriz, tendo em vista uma melhor compreensão da natureza única e complexa do acto criador e dos seus distintos momentos. Permitir-nos-á, também, formular um juízo reflexivo e crítico, melhor fundamentado, sobre a obra *Pedro e Inês*, fazendo para isso convergir a nossa própria observação da obra, com a análise dos críticos da especialidade e, por último, com o depoimento pessoal da coreógrafa Olga Roriz.

I.4 Nota sobre a revisão bibliográfica

Impõe-se-nos, para tanto, fazer uma revisão bibliográfica, tão exaustiva quanto possível, das obras literárias e artísticas sobre o tema em presença. Por esta via, pretendemos compreender de que modo o drama de Pedro e Inês é tão recorrentemente escolhido como objecto de trabalho nas várias formas de arte e na literatura. O que é que faz dele um objecto tão recorrentemente trabalhado.

Deparamo-nos aqui com um problema fundamental: se, relativamente à produção propriamente literária sobre Pedro e Inês, nos foi possível encontrar várias referências de obras de teor narrativo, já no que diz respeito à sustentação científica dos problemas epistemológicos que se nos colocam na análise da obra, o panorama é distinto. De facto, é muito exíguo o número de fontes bibliográficas específicas sobre questões que se nos colocam em torno do “gesto simbólico” na dança e da “construção coreográfico-narrativa”. Ao longo do trabalho estarão sob análise as obras que melhor nos ajudarão a responder às questões colocadas. Todavia, exiguidade destas fez-nos tomar consciência da pertinência de levar a cabo uma investigação consistente do tema que pudesse ser útil para nós e para a comunidade científica.

Capítulo II. Contextualização

Para estudo e análise da linguagem coreográfica e cénica da obra *Pedro e Inês* e para ajudar a responder ao tema desta dissertação – como é feita a reescrita da narrativa para a linguagem da dança – é essencial que façamos algumas contextualizações. As contextualizações que consideramos mais relevantes são: a biografia da coreógrafa Olga Roriz, para conhecimento do seu percurso enquanto bailarina e coreógrafa e para termos a percepção do que motiva as suas escolhas temáticas; a biografia e história de D. Pedro e de D. Inês de Castro, para um melhor conhecimento do contexto histórico em que decorreu a célebre história de amor que marcou a História de Portugal, presente na tradição oral e em versões escritas em prosa e em verso, de grandes autores da literatura portuguesa; e, por fim, as representações plásticas e performativas inspiradas nas diversas fontes antecedentemente referidas sobre o drama passionai entre D. Pedro e D. Inês de Castro. Pensamos ser este o caminho que melhor nos ajudará a perceber a natureza e intensidade do impacto que o drama amoroso de Pedro e Inês teve nos artistas, na medida em que a Arte espelha, exalta e representa as emoções e anseios do homem. Permitir-nos-á, por fim, perceber o quanto este tema foi objecto de representação.

II.1 Percurso de Olga Roriz na dança em Portugal

Olga Roriz nasceu a 8 de Agosto de 1955 em Viana do Castelo. Foi em Lisboa, no ano de 1959, que iniciou o seu percurso na dança clássica enquanto aluna de Margarida de Abreu. Em 1963 ingressou na Escola de Dança do Teatro Nacional de S. Carlos com os professores Ana Ivanova e David Boswell e nos anos de 1970 a 1974 fez o Curso da Escola de Dança do Conservatório Nacional. O rigor e disciplina da técnica de dança clássica não impediram, desde cedo, Olga Roriz de perceber que era no mundo da criação de novos movimentos que melhor se sentia.

Após ter colaborado, no ano de 1975, na condição de bailarina, com o Ballet Gulbenkian, dirigido por Carlos Trincheiras, ingressou no elenco do mesmo em 1976, sob direcção de Jorge Salavisa. Criou no ano de 1978 a sua primeira coreografia *Que loucos somos! Tu não és?* para o Atelier Coreográfico do Ballet Gulbenkian, dirigido por Jorge Salavisa. Após a sua estreia, Olga Roriz, criou outras coreografias para o mesmo

atelier. Já, então, retratava temas como o da “(...) violência sexual (...)” (Ribeiro, 1991: 70), como é o caso da sua obra *Lágrimas* (1983). Numa altura em que o repertório da Companhia se apresentava lírico e leve, à imagem do repertório “moderno” dos anos 70 e do repertório do coreógrafo Vasco Wellenkamp, as suas primeiras coreografias apresentavam temas diferentes para a época. Há que recordar que o coreógrafo Vasco Wellenkamp, que tanto marcou, também, o repertório da Companhia Gulbenkian apresentava, na época, uma linguagem de movimento que resultava da assimilação das consistentes regras da *modern dance*¹⁴ norte-americana e do lado dramático da dança expressionista europeia, associado essencialmente a Pina Bausch.

Olga Roriz destacou-se logo, numa época em que não havia em Portugal outras ofertas de dança além das que a Gulbenkian oferecia, ao mostrar interesse em desenvolver as suas competências criativas e ao mostrar paixão pelo que move uma coreografia: os dramas, os temas e as emoções. Neste sentido, Olga Roriz estaria a enquadrar-se e a nascer numa linguagem mais expressionista, presente na dança europeia. Desta forma, contribuiu para uma nova imagem da Companhia, renovando-a com as suas criações.

Em 1982 recebeu o seu primeiro prémio de melhor coreografia com *Encontros*, obra criada para o Ballet Gulbenkian e foi-se criando, nessa época, numa aproximação do estilo da coreógrafa e do estilo da dança europeia, tal como António Pinto Ribeiro nos refere (1991: 71), uma padronização do que haveria de se designar como “dança contemporânea”. Constatamos melhor o facto, em *Olga Roriz* de Mónica Guerreiro (2007), de que ao longo do seu percurso enquanto coreógrafa, Olga Roriz criou inúmeras obras coreográficas e recebeu muitos prémios de melhor coreografia. Contudo, esse protagonismo centrado apenas sobre Olga Roriz não duraria muito até novos coreógrafos darem voz e corpo a um novo estilo de trabalho sobre a dança. Todavia, Olga Roriz continuou a apostar sempre na sua formação, realizando, no estrangeiro, vários cursos de coreógrafo/compositor, como por exemplo com Alwin

¹⁴ Expressão que nasce nos Estados Unidos da América no início do século XX. “Uma nova dança que abandona as divisões dos grupos em função de distinções sociais, as narrativas feéricas e idílicas e as representações do transcendente. Nas suas novas visões do mundo, predominam as representações do ser humano e das suas paixões. (...) O valor conferido ao espaço varia consoante o significado que o coreógrafo pretende atribuir ao movimento e o tipo de comunicação que pretende estabelecer com o espectador. Ou seja, as áreas do palco são agora diferenciadas de acordo com o seu significado.” (Fazenda, 2007: 85).

Nikolais, e estágios com coreógrafos de renome, percurso que se tornou possível através da obtenção de bolsas de estudo. É muito evidente, no seu percurso enquanto artista, o constante estudo, pesquisa e observação do mundo que a rodeia, procurando sempre novos desafios.

Foi nos anos de 1984 e de 1985, vinda de cursos no estrangeiro, que começou a trabalhar mais a sua pesquisa sobre o movimento a solo. A estratégia de trabalho mudou pois, estando habituada a trabalhar em e para a Companhia, passou a ter mais tempo de criação, uma vez que não tinha tanta pressão sobre si. Podemos dizer, assim, que passou a realizar um trabalho de pesquisa, criação e produção cada vez mais apurado e maturo a nível de concepção coreográfica. Em 1985 cria *Terra do Norte* onde, de pés descalços, pedia aos bailarinos “(...) uma força da terra onde se nasce e cresce (...) cujos corpos têm peso e densidade” (Guerreiro, 2007: 41) e onde “apelava às suas raízes rurais” (Ribeiro, 1991:71). A obra *As Troianas*, da mesma época, veio comprovar que Olga Roriz conseguia realizar o mesmo trabalho, consistente e fiel às suas concepções e conceitos, para uma companhia de repertório. Nesta obra, centra o seu trabalho na mulher, que é aqui a heroína da guerra e da tragédia, e é também com esta obra que Olga Roriz começa uma década de trabalho em parceria com o cenógrafo e figurinista Nuno Carinhas, entre outros. Essa parceria contribuiu para uma concepção de obras coreográficas diferente na época pois juntavam-se vários artistas como cenógrafos, pintores, escultores, figurinistas, músicos e técnicos de luz.

Na mesma altura que Olga Roriz começou a crescer (não querendo usar a palavra mudar) coreograficamente por trabalhar mais a partir da sua experiência e corpo, por estudar mais no estrangeiro e a ser mais reconhecida internacionalmente, em Portugal nascia paralelamente, nos anos de 1985 a 1990, um novo movimento de dança. António Ribeiro (1991: 66 e 82) sublima que, em 1985, a coreógrafa minimalista Lucinda Childs foi trabalhar com a Companhia Gulbenkian inspirando, com a sua linguagem tão específica, os novos artistas e coreógrafos portugueses. No mesmo ano foi inaugurada a ACARTE por Madalena Perdigão, uma nova plataforma que iria apoiar novos projectos multidisciplinares. Face às poucas possibilidades de dançar numa companhia, pois havia poucas e os bailarinos que tinham mais técnica clássica e moderna de dança é que eram seleccionados, nasceu o movimento acima referido que veio a denominar-se Nova Dança.

A Nova Dança consistia, então, num grupo de bailarinos independentes, tais como Paula Massano, Madalena Victorino, Vera Mantero, Margarida Bettencourt, Paulo Ribeiro e Joana Providência, que não tinham tido possibilidade de, em companhias de dança, explorar de forma mais aprofundada novas linguagens de movimento e que tinham outra atitude face ao corpo. Pretendiam trabalhar o corpo de uma maneira mais “contemporânea e vanguardista”, usando elementos de teatralidade e misturando outros estilos e técnicas de movimento. Inspirados na Dança Americana dos anos 80 (ou iam para os EUA estudar, ou vinham de lá para ensinar outros bailarinos), na Nova Dança Europeia e no neo-expressionismo alemão, Olga Roriz e o movimento Nova Dança conseguiram atrair, com essas novas linguagens, um novo público – um público mais jovem, mais interessado nas artes cénicas e na música da época. A partir do ano de 1985, a dança em Portugal deixou de ser só vista como “Ballet Gulbenkian” e passou a definir-se no conjunto de coreógrafos independentes que emergiam na época.

Em 1988 Olga Roriz obteve o prémio correspondente ao primeiro lugar no concurso de dança de Osaka-Japão com a coreografia *After the Party* e, nesse mesmo ano, iniciou o seu percurso coreográfico a solo com a obra *1988*. Foi nomeada Coreógrafa Principal do Ballet Gulbenkian em 1990 e, no mesmo ano, criou *Isolda* só para intérpretes femininas e onde, à semelhança de *As Troianas*, trabalha sobre o abandono e todo o drama envolvente. A convite do English National Ballet – Londres, criou em 1993 *The seven silences of Salomé*, obra que, posteriormente, foi premiada pela revista Time Out – Londres como melhor coreografia do ano.

Por volta de 1993 Olga Roriz começou o seu percurso como coreógrafa independente e, nesse mesmo ano, assumiu a Direcção Artística da Companhia de Dança de Lisboa, convertendo-a numa companhia de autor. Teve a oportunidade, na Companhia de Dança de Lisboa, de reestruturar a companhia. Esse feito dá-nos conta de que a coreógrafa estava, na altura, num processo de busca e estudo de corpos, identificando qualidades de movimento específicas de cada corpo e com eles iniciar um trabalho intenso sobre um tema. O início dos anos 90, na dança em Portugal, foi marcado pelo aparecimento de mais grupos de dança, como refere António Pinto Ribeiro (1991: 94-95), e surgiram pequenas novas companhias, escolas de dança,

maior possibilidades de formação (*workshops* com coreógrafos estrangeiros convidados ou portugueses) e, também, novos apoios financeiros do Governo às Artes.

No mês de Fevereiro de 1995, Olga Roriz fundou a sua própria companhia – Companhia Olga Roriz – onde rapidamente se criou um vasto repertório que conduziu à realização de várias digressões pelo mundo. A obra *Propriedade Privada*, criada um ano depois da fundação da Companhia, mostra-nos o início de um caminho narrativo nas suas obras. Em *Cenas de Caça* transformava já o quotidiano, descontextualizando funções do corpo e abandonando o culto do narcisismo. É “(...) interessante observar o modo como a coreógrafa constrói personagens de acordo com as situações” (Peres, 1997: 82).

Verificamos em Mónica Guerreiro (2007) que o trabalho de criação de Olga Roriz foi ficando cada vez mais moldado a uma fórmula de conceber e construir o que pretendia para uma obra, através dos bailarinos que com ela trabalhavam. Conseguiu, através do percurso enquanto coreógrafa independente na sua companhia de autor, explorar, cada vez mais, as potencialidades de criação de movimento de cada bailarino e, com isso, explorar também a sua potencialidade enquanto criadora. Foi recorrendo a múltiplos exercícios e estratégias sobre um tema, uma narrativa, uma emoção, ou uma situação, para que, através da fisicalidade própria de cada bailarino, pudesse escolher uma significação, intensidade e qualidade de movimento própria para uma obra coreográfica específica.

Olga Roriz funda, na sua linguagem de movimento, uma importância dada à significação das coisas, ou seja, enquanto coreógrafa procura fazer com que o bailarino sinta na pele algo que lhe faça sentido. É interessante notar que, mesmo em coreografias sobre motivações pessoais da coreógrafa, ela trabalha de forma a todos os bailarinos se sentirem envolvidos no tema. Por exemplo, no ano de 2000 volta a trabalhar para a Companhia Gulbenkian, com uma criação, envolvendo todo o elenco, sobre uma visão retrospectiva dela mesma, denominada *F.I.M. – Fragmentos/Inscrições/Memórias*.

Importa referir que, também o movimento Dança-Teatro, mais que a Nova-Dança, definido nos anos 90, afectava, influenciava e inseria-se na linguagem de movimento e estilo coreográfico de Olga Roriz. O movimento Dança-Teatro focava-se na junção de elementos como “personagem”, “voz”, “interpretação”, “expressão”,

“significação” e “quotidiano”, presentes no teatro com os elementos “corpo”, “técnica”, “figura”, “extensão”, “espaço” e “tempo”, presentes na dança. A Dança-Teatro, o neo-expressionismo alemão, a Nova Dança Americana e a dança expressionista Europeia cresciam, de facto, num mesmo contexto social e histórico e todas essas definições nos servem para nos localizar geograficamente e em que coreógrafo especificamente. Nos anos 80 e 90 a dança tornou-se mais acessível a todos, quer em termos de acesso ao seu estudo, quer através de um maior número de salas de espectáculo, surgindo, por via disso, muitos novos coreógrafos por toda a parte do mundo, criando então, a tal necessidade de “rotular” o estilo de movimento a cada novo conceito introduzido ou excluído.

Também nesta altura surge uma especial atenção ao registo coreográfico. A partir de então, nota-se um crescente cuidado na gravação de uma obra coreográfica de autor, tornando-a num registo. Tal acontecimento deveu-se ao desenvolvimento dos *media* e à possibilidade financeira que essa tecnologia já permitia na altura. Com isso, influenciados com técnicas que coreógrafos estrangeiros já tinham utilizado, por exemplo Merce Cunningham com *Points in Space* (1986) ou Pina Bausch com *O Lamento da Imperatriz* (1990), desenvolveu-se, essencialmente a partir dos anos 90 em Portugal, a gravação de uma coreografia para formato vídeo, ou seja, dançar para um vídeo e não para um público, num palco ao vivo. A esse novo conceito denominamos de Vídeo-Dança.

A convite da Companhia Nacional de Bailado, Olga Roriz criou em 2003 a obra em análise na presente dissertação de mestrado, tendo já iniciado o processo de pesquisa sobre o casal Pedro e Inês na obra *Jump-Up-And-Kiss-Me* (2003). Com *Pedro e Inês* recebeu o Prémio Almada, atribuído pelo Instituto das Artes em 2004 e, no mesmo ano, a obra foi filmada, como registo, pela RTP com realização de Rui Simões. Nesse mesmo ano, em 2004, foi condecorada com a insígnia da “Ordem do Infante D. Henrique / Grande Oficial” por Sua Excelência o Presidente da República, em homenagem à sua carreira e ao seu contributo para o enriquecimento da cultura portuguesa. Em 2005 a Companhia Olga Roriz fez 10 anos, e a própria celebrou 30 anos de carreira como bailarina e 50 anos de idade.

Após tantos anos de carreira, enquanto bailarina e coreógrafa, Olga Roriz foi trabalhando os seus temas envolvendo e re-envolvendo a sua experiência de vida.

Umas vezes mais clara, utilizando fórmulas idênticas a outras obras coreográficas já construídas, outras inovando e provocando a sua própria linguagem de movimento e conceptual.

No ano de 2008 a coreógrafa recebeu o Grande Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores / Millenium BCP e, nesse mesmo ano, foi lançado o livro *Olga Roriz* de Mónica Guerreiro, editado pela Assírio & Alvim.

Até hoje, Olga Roriz continuou e continua sempre a criar novas obras coreográficas, a partir de novos temas ou a partir de temas já tão reconhecidos internacionalmente no meio da dança, como foi o caso das suas criações no ano de 2010. Nesse ano criou um solo seu *Electra* e para a sua companhia criou *A Sagração da Primavera*, um grande desafio onde a linguagem coreográfica e estilo de movimento da célebre versão de Pina Bausch – coreógrafa que ela tanto admira e conhece – a “perseguiu” tanto na sua (re)construção coreográfica original. A verdade é que nunca desistiu, tendo sempre um “fio” por onde pegar e a partir dele tecer com a sua experiência e criatividade.

É notável a quantidade de obras criadas e os prémios que lhe foram atribuídos ao longo da sua carreira.¹⁵

II.2 História das personagens de D. Pedro e de D. Inês de Castro¹⁶

D. Inês de Castro terá nascido, pois não se sabe ao certo em que ano nasceu devido ao pouco registo existente da época, por volta do ano de 1320 na Galiza. O pai, D. Pedro Fernandes de Castro, era um dos fidalgos mais poderosos de Castela, mordomo-mor do rei D. Afonso XI de Castela e neto ilegítimo de D. Sancho IV de Castela. D. Pedro, nascido em 1320, era filho do rei D. Afonso IV de Portugal, cujo reinado foi atribulado devido aos maus anos agrícolas e pestes que então assolaram a Europa.

D. Pedro, após um primeiro casamento de breve duração, devido a uma suposta esterilidade de D. Branca de Castela, casou-se pela segunda vez em 1336 na Sé de Lisboa, com D. Constança Manuel, filha de D. João Manuel de Castela, príncipe de

¹⁵ Em razão da sua extensão, remetemos para o Anexo 3 a Biografia cronológica de Olga Roriz, pp. 96-100.

¹⁶ A presente contextualização resulta do cruzamento de leituras feitas em diversas fontes, constantes na bibliografia geral do trabalho, pp.66-72.

Vilhena e Escalona, duque de Penafiel, tutor de Afonso XI de Castela e neto do rei Fernando III de Castela. Este foi, como era comum nesse tempo, um casamento de conveniência e de muito agrado dos pais, rei D. Afonso IV e rainha D. Beatriz.

Na companhia de D. Constança, viera de Castela uma aia, Inês, bisneta ilegítima do rei D. Sancho IV de Castela. Era, na verdade, prima em segundo grau de D. Pedro. A convivência próxima de D. Pedro com Inês de Castro e a beleza desta, terão estado na origem do romance que começou a ser comentado e mal aceite na corte e entre as gentes do povo. A visibilidade pública da paixão entre Pedro e Inês e a consequente negligência de D. Pedro em relação à mulher legítima colocou em perigo as débeis relações entre Portugal e Castela. D. Constança, na tentativa de erodir a relação entre D. Pedro e Inês de Castro, propôs Inês como madrinha do primeiro herdeiro, Infante D. Luís. Todavia, esta tentativa falhou, não apenas porque o Infante D. Luís faleceu de tenra idade, como D. Pedro e Inês de Castro continuaram clandestinamente o seu romance.

A circunstância de D. João Manuel de Castela ser de linhagem ilegítima e, não obstante D. Pedro ser amigo dos irmãos de Inês de Castro, o rei D. Afonso IV de Portugal não aprovou nunca essa relação. Os fidalgos da corte portuguesa, sentindo-se ameaçados pelos irmãos Castro de Castela, pressionaram o Rei de que os irmãos Castro eram má influência para D. Pedro. Assim, em 1344, o rei D. Afonso IV mandou exilar Inês de Castro no Castelo de Albuquerque, na fronteira com Castela. Essa medida não terá impedido os amantes de se manterem em contacto. Conta a lenda que se correspondiam secretamente por cartas.

Um ano mais tarde, em 1345, D. Constança morreu ao dar à luz o futuro rei, D. Fernando I de Portugal. Uma vez viúvo, D. Pedro estava livre e disposto a enfrentar o seu pai no sentido de fazer regressar à corte Inês de Castro. D. Pedro conseguiu enfrentar o seu pai e foi viver juntamente com Inês de Castro. Na altura, tal decisão causou um grande desgosto ao Rei, acentuou as desavenças entre pai e filho e a consequente censura e escândalo no seio dos cortesãos e povo.

Pedro e Inês tiveram quatro filhos, a saber: Afonso (que faleceu em criança), João, Dinis e Beatriz. A circunstância de os filhos serem considerados ilegítimos levou D. Pedro a afastar-se dos seus cargos da corte, da política e de outras responsabilidades inerentes à realeza.

D. Afonso IV tentou que o filho casasse de novo (pela terceira vez) mas, tal tentativa voltou, mais uma vez, a fracassar. D. Pedro recusou sempre contrair casamento que não fosse com Inês de Castro. Entretanto, o único filho legítimo de D. Pedro, D. Fernando I, era uma criança de saúde frágil, enquanto que os filhos “ilegítimos” de Inês cresciam esbeltos e saudáveis. Por esse tempo corriam boatos entre os fidalgos da corte portuguesa de que os irmãos Castro conspiravam para assassinar o Infante D. Fernando I, herdeiro legítimo da coroa portuguesa, receando que tal favorecesse os interesses de Castela e a sucessão dinástica levasse ao poder os filhos de Inês de Castro.

Como o reino de Castela se encontrava numa situação política frágil, devido à morte do D. Afonso XI e à má imagem pública do rei D. Pedro I de Castela – “o cruel”, os irmãos de Inês sugeriram a D. Pedro que juntasse os reinos de Leão e Castela a Portugal, uma vez que a sua mãe, D. Beatriz, era filha de D. Sancho IV de Castela.

Em 1354 D. Pedro acolheu a proposta de aglutinação dos reinos Leão e Castela a Portugal, mas D. Afonso IV, Rei de Portugal, evitou que tal acontecesse. A fidelidade a Portugal e o respeito pela soberania dos reinos vizinhos fazia de D. Afonso IV um rei muito respeitado e incapaz de aderir a um tal projecto.

Em Janeiro de 1355, D. Pedro e Inês mudaram-se para Coimbra, para o Paço de Santa Clara, mandado construir pela Rainha Santa Isabel, avó de D. Pedro. E, segundo os desejos por ela expressos, aquela habitação só poderia ser habitada por reis, esposas legítimas e seus descendentes. Nessa altura, correu um boato de que D. Pedro e Inês de Castro teriam casado às escondidas e isso fez com que o rei, perturbado com o boato, tenha decidido mandar matar Inês de Castro. A 7 de Janeiro de 1355, D. Afonso IV ordenou a Pêro Coelho, Álvaro Gonçalves e Diogo Lopes Pacheco, aproveitando as habituais ausências de D. Pedro na caça, que matassem D. Inês de Castro. Tal terá sido consumado na presença dos filhos no Mosteiro de Santa Clara em Coimbra. Conta a lenda que as algas vermelhas que se encontram hoje no Rio Mondego e na Fonte dos Amores da Quinta das Lágrimas são o sangue derramado de D. Inês de Castro.

Face a este trágico acontecimento, D. Pedro revolta-se e responsabiliza o monarca pela morte de Inês. D. Beatriz, Rainha de Portugal, conseguiu selar a paz entre os dois, volvidos alguns meses de mediação.

Dois anos após a morte de Inês, em 1357, D. Pedro tornou-se o oitavo rei de Portugal. Enquanto rei, legitimou os seus três filhos, considerados “bastardos” até então, afirmando que tinha casado secretamente com D. Inês. Intimamente ferido e sedento de vingança, D. Pedro mandou perseguir e prender os presumíveis assassinos que teriam fugido para o reino de Castela, Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves. Conta a lenda que, louco e implacável no desejo de vingança, D. Pedro não terá poupado nos requintes de tortura aplicados no castigo. Terá mandado amarrar cada uma das vítimas, ordenou ao carrasco que lhes tirasse o coração de um pelas costas e de outro pelo peito e, enquanto se banqueteara, diz a lenda, que terá trincado os corações dos supliciados. O terceiro dos suspeitos, Diogo Lopes Pacheco, fugiu para França, escapando a este horror e, anos mais tarde, terá sido perdoado por D. Pedro no seu leito de morte.

A coroação da rainha morta e o beija mão à mesma, que D. Pedro teria ordenado aos seus cortesãos, tornou-se uma das imagens mais sinistras no imaginário do povo português e esta terá sido inserida, à margem do rigor histórico, nas narrativas elaboradamente criadas no final do século XVI, tal como podemos verificar no Canto III de Camões.¹⁷

Os restos mortais de D. Pedro e de D. Inês de Castro repousam no Mosteiro de Alcobaça, em túmulos mandados construir por D. Pedro.

II.3 D. Pedro e D. Inês de Castro na Arte

A história dramática sobre Pedro e Inês já foi várias vezes representada e continua a ser representada por diferentes criadores, na pintura, na escultura, na arte literária e nas artes performativas. É interessante apercebermo-nos de que a história de D. Pedro e D. Inês de Castro, transformada em mito, lenda e narrativa dramática, perturba e até estimula o imaginário de um povo. A prova disso são, precisamente, as inúmeras representações artísticas que este drama inspirou e continua a inspirar.

O objecto de estudo desta dissertação de tese é uma obra coreográfica sobre Pedro e Inês de Olga Roriz para a Companhia Nacional de Bailado. Além desta obra, verificamos na nossa pesquisa outras obras coreográficas inspiradas no drama Pedro e

¹⁷ Ver Anexo 6 – *Os Lusíadas* Canto III, pp. 107-112.

Inês, designadamente: a coreografia de Graham Smith *Pedro e Inês... talvez*, na perspectiva de Nietzsche e Artaud, para a companhia de dança contemporânea CeDeCe em 2005; *Um Coração no Tempo*, um espectáculo estreado em 2010 no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, que conjuga dança, música e performance teatral sendo a coreógrafa Helena Azevedo; e *Eterno – Os Amores de Pedro e Inês* com direcção artística de Manuela Ferreira, um espectáculo de encerramento do ano lectivo 2010/2011 do Conservatório de Música da Jobra (CMJ) no Europarque em Santa Maria da Feira, que teve como protagonistas os alunos do Ensino Oficial, Cursos Profissionais e Cursos Livres.

No que ao teatro diz respeito, obras significativas foram produzidas sobre o tema: inserido no ciclo “Paixão e Intolerância”, a Panmixia apresentou em 2010 *Pedro e Inês* na CACE Cultural do Porto com texto de José Carretas; no ano 2011 foram apresentadas duas representações do drama, *Pedro e Inês* com encenação de Luís Sousa, uma peça com multimédia no Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, inserida no XIX Festival de Música de Alcobaça, e o Teatro o Bando apresentou também *Pedro e Inês* de Anatoly Praudin, no Centro Cultural de Belém.

Na pintura¹⁸, como pudemos verificar, são feitas apenas representações de um momento do drama, como se de uma fotografia se tratasse. O momento do drama mais frequentemente representado é a súplica de D. Inês de Castro. Vários pintores recorreram a esse episódio para representar, num só quadro, o drama em si, talvez por ser o mais comovente pois ela aparece, nas várias representações, de joelhos e desesperada a suplicar pela vida com os seus filhos ao seu lado. Um segundo episódio, também representado mais que uma vez, é o da coroação da rainha morta. Esse será um dos momentos mais sinistros da história, uma vez que D. Pedro faz do cadáver de D. Inês de Castro, Rainha de Portugal. É sinistro porque é uma imagem que o povo tenta perceber se tal acto aconteceu mesmo ou não, e porque a loucura de D. Pedro nos comove ao mesmo tempo que nos inquieta.

Na escultura¹⁹, as obras produzidas sobre o tema não representam cenas do drama mas sim as duas personagens principais da história, ou seja, D. Inês de Castro e D. Pedro. É de notar que, a mais frequente representação sob forma de escultura é a

¹⁸ Cf. Imagens constantes do Anexo 7, pp. 113-115.

¹⁹ Cf. Imagens constantes do Anexo 7, pp. 116-117.

de D. Inês de Castro. A rainha que nunca soube que seria rainha, a que amou e nunca foi aceite, a que sofreu uma morte injusta, é, para a maioria dos escultores, a “personagem” que merece ser relembrada e homenageada desta história dramática.

A história de Pedro e Inês inspirou também mais de 20 óperas. A primeira delas, dedicada a Inês de Castro, foi escrita por Gaetano Andreozzi e teve estreia em 1793 na cidade de Florença. Outra ópera famosa dedicada a Inês de Castro foi a de Giuseppe Persiani, estreada em 1835 em Nápoles, que teve imenso sucesso perante a crítica e o público da época, estando em cena durante cerca de dezasseis anos, em mais de sessenta produções diferentes. Em Portugal, a primeira ópera dedicada a Inês de Castro, escrita por Pier Antonio Coppola, viria a ter a sua estreia no Teatro de S. Carlos no ano de 1841.

No meio cinematográfico português também existem algumas obras relacionadas com Inês de Castro, por exemplo: *Inês de Castro* de Leitão de Barros em 1945; *Inês de Portugal* de José Carlos de Oliveira em 1997 e *Inês de Castro* de Grandela em 2002.

Por último, importa referir que, na literatura vários foram os escritores que trataram o drama de Pedro e Inês conferindo-lhe a perenidade da escrita. É o que, sem dúvida acontece na obra de Luís Vaz de Camões *Os Lusíadas*.²⁰

Por improvável que pareça, a história de Pedro e Inês também já conheceu versões escritas e ilustradas para crianças. Apesar das dúvidas que nos suscitam, estas últimas versões quanto ao seu interesse pedagógico, concluímos que se trata de um drama que atravessa qualquer faixa etária e que atravessa várias gerações até aos dias de hoje.

II.4 Início do processo coreográfico

Verificamos ao analisar o percurso biográfico artístico de Olga Roriz, que, nos temas das suas obras coreográficas, é frequente a coreógrafa usar uma base narrativa e dramática para criação de uma obra. A esse propósito a própria coreógrafa afirma:

Nunca pensei que a dança fosse esvaziada de sentido e de conteúdo dramático. Achei que era uma via, sobretudo numa fase inicial, para dizer alguma coisa, mesmo através

²⁰ Cf. Camões, *Os Lusíadas* Canto III, pp. 107-112.

do corpo. Desde cedo, nunca me fez sentido a ‘dança abstracta’, se é que ela existe, mas sim os movimentos terem por base uma ideia. A partir desse pressuposto, o que acontece é que a sùmula desses porquês e dessas ideias segue uma linha dramática, mais ou menos teatral.²¹

A noção de “linha dramática” referida por Roriz encontra sustentação teórica nas seguintes palavras de Paulo Filipe Monteiro: “A colocação em cena do sujeito, do outro e da sua comunicação mostram como o drama (...) em dança (...) é um lugar privilegiado para o pensamento do uno dar lugar ao pensamento das diferenças e das perspectivas.” (2010: 133).

Volvidos 18 anos de pesquisa sobre o movimento e a linguagem do corpo na companhia Ballet Gulbenkian, Olga Roriz optou por substituir “(...) o lado da malha coreográfica, pela malha dramatúrgica, pelas ideias em si.”²². Tal significa que o centro da sua investigação passou a centrar-se na questão da origem do processo coreográfico. Há que referir que a coreógrafa recorre, muitas vezes, ao texto e à palavra escrita, que pode ser da própria, dos bailarinos ou de um texto contido numa obra de matriz narrativa. O fascínio pela escrita está muito presente na sua investigação, como podemos ler numa entrevista concedida a Luiz Antunes e Margarida Gil dos Reis:

Neste momento, escrevo mais do que danço. Não trato todos os dias o meu corpo como bailarina, mas todos os dias tenho de escrever. Uma das coisas que me dá, por exemplo, muito prazer é a coreografia da escrita que tem a ver com o meu ritmo interno, com a minha dinâmica.²³

Importa reter que, para Olga Roriz, a escrita não tem necessariamente a ver com o movimento, mas sim com as ideias. A escrita surge assim como uma forma de organização e local onde nascem ideias para se transformarem numa nova linguagem através da dança. Isso verifica-se na sua linguagem coreográfica²⁴ na medida em que

²¹ Entrevista concedida por Olga Roriz a Luiz Antunes e Margarida Gil dos Reis, *Textos e Pretextos*, Primavera/Verão 2006, p.150.

²² (*ibidem*)

²³ (*ibidem*)

²⁴ Cf. Capítulo III. Estudo e Análise da Linguagem Coreográfica e Cénica da Obra, pp.25-43.

ela não se preocupa em definir o seu estilo coreográfico²⁵, isto é, o seu movimento. O que importa à coreógrafa é encontrar uma ideia base e é a forma de concepção dos seus trabalhos que lhe confere um estilo, não o movimento. Essa forma tão específica de Roriz trabalhar contribui para que a sua linguagem coreográfica seja considerada “dramática” e “teatral”. Na sua escolha temática é manifesta a tendência para recorrer a temas “carnais”, que abordam o sensível, a paixão, e o sexual uma vez que é precisamente para aí que o seu movimento, quando explorado sobre uma ideia base, se define.

É nessa perspectiva que localizamos e conseguimos definir a sua linguagem coreográfica, tão própria. A determinação e clareza, sobre este tema, estão presentes no discurso de Olga Roriz em entrevista concedida a Daniela Cruz, em resposta à questão “como define o seu estilo?”:

Em 1º lugar não concebo nenhum movimento, nenhum gesto, sem uma ideia por trás. O meu estilo já não é só coreografado. A concepção dos meus espectáculos é que têm um estilo. Se me conseguisse definir já tinha parado de criar. É porque não sei que continuo. Porque não me sei. Porque procuro. Me procuro.²⁶

Essa característica persistente do uso da palavra como base para ideias de tudo o que vai acontecer em palco, e que é constantemente explorada em cada obra sua, faz da sua linguagem coreográfica uma linguagem forte, específica e única. Quando referimos a sua linguagem coreográfica como “forte” linguagem coreográfica, referimo-nos à vasta experiência e constante experimentação e exploração daquilo que a define enquanto artista e referimo-nos ao resultado consistente em palco e publicamente reconhecido (prémios) de todo um trabalho de estudo e síntese da coreógrafa Olga Roriz em torno do seu conceito “coreografia”. Enquanto cria, a coreógrafa não se preocupa com o espectador, preocupa-se em ser fiel à sua determinação de contar a seu modo uma história (subjectiva ou não).

²⁵ Com “estilo coreográfico” pretendemos designar uma tendência de arranjo específico dos vários elementos que compõem uma coreografia: a intencionalidade inserida, o tempo e o espaço que as frases de movimento e os gestos ocupam, as dinâmicas e os elementos cénicos. O “estilo coreográfico” vai além da definição do movimento numa obra coreográfica. Ele vai ajudar-nos a definir e a identificar uma obra coreográfica, como uma estrutura una, ou um conjunto de obras coreográficas, criadas por uma entidade.

²⁶ Entrevista concedida por Olga Roriz a Daniela Cruz, 23-12-2004.

Não é de espantar, portanto, que Olga Roriz tenha usado temas como *Pedro e Inês*, *Isolda*, *Electra*, *Os sete silêncios de Salomé*, pois são temas baseados em narrativas e dramas de histórias/lendas/mitos fundadores do imaginário de um povo (neste caso o ocidental), intemporais às questões e respostas com que ainda hoje o Homem é confrontado. As obras coreográficas de Olga Roriz foram e ainda estão, cada vez mais, a especificar-se na “dramaturgia da dança”²⁷, no corpo teatral, social e emocional”²⁸, afirmou a António Laginha.

Para a criação da obra em análise *Pedro e Inês*, a coreógrafa, como me referiu em entrevista que me concedeu, já tinha iniciado a sua pesquisa de material sobre a história de Pedro e Inês um ano antes do convite da Companhia Nacional de Bailado, para um dos casais em *Jump-Up-And-Kiss-Me*, que era uma história com vários amores. Foi por ter essa base, essa pesquisa de material sobre Pedro e Inês, que Olga Roriz aceitou o convite, pois tal tarefa se apresentava muito difícil de realizar em tempo útil, devido ao pouco tempo que teria disponível para criar e contar a história *Pedro e Inês*, e à enorme responsabilidade que tal tarefa para ela representava.

A coreógrafa afirmou, na entrevista acima referida, que gosta de contar histórias, que todas as suas obras contam uma história, que não trabalha o abstracto. Contudo, esta era uma história conhecida e que as pessoas iriam, inevitavelmente, estar à espera de ver a história a ser contada. Isso trouxe a Roriz um peso acrescido de responsabilidade em função do tema que iria tratar, pois tinha de contar a história. Todavia, quando reflectiu a fundo sobre o tema, deu-se conta de que havia várias maneiras de contar a mesma história (até de formas mais subjectivas) e que também ela poderia escolher a sua história. Neste quadro, importava à coreógrafa contar a história de Pedro e Inês de forma a que mesmo quem não a conhecesse, como acontece no estrangeiro, pudesse sentir algo que se assemelhasse ao trama dramático Pedro e Inês, com uma carga emocional específica – “(...) podes não saber

²⁷ Sobre a “dramaturgia da dança”, refere Laurence Louppe: “*De fait, le terme est justifié, dès lors qu’il s’agirait de ‘mise en scène’, comme simple distribution de ‘rôles’ fussent-ils des rôles spatiaux et temporels.*” (2004 [1997]: 212). Maria José Fazenda, por seu turno, acrescenta que: “A dramaturgia em dança designa a organização do movimento, e do movimento com os outros elementos do espectáculo presentes, com vista à criação de um todo coerente.” (2007: 19).

²⁸ Entrevista concedida por Olga Roriz a António Laginha, *Revista da Dança*, 2008.

exactamente quem são as personagens, mas sabes, há, sentes que há e tens de sentir, e neste caso acho que se sente ao longo da peça, aquela trama toda dramática.”²⁹

À pergunta de saber de onde partiu essa escolha e selecção de informações que mais a tocavam, a nível emocional e de gosto estético, respondeu ser difícil de indicar. Olga Roriz explica que a dificuldade para qualquer criador reside em perceber e explicar de onde é que parte essa escolha. Há, segundo a coreógrafa, um conjunto de factores e contextos que influenciam a tomada de decisão para qualquer processo de criação: a técnica, o conhecimento, o instinto, a personalidade, a maneira de ver o mundo e as pessoas, as suas vivências, as suas relações amorosas. Para esta criação importou ainda mais à coreógrafa a parte da vivência de um amor (qualquer tipo de amor), de uma paixão muito forte (quer própria, quer por observação). A escolha, para Olga Roriz, tem a ver com a perspectiva como cada criador vê o mundo, como o observa, pelo que sente e pelo que lhe interessa mais, à semelhança do que comumente acontece, na opinião da coreógrafa, quando vemos um filme e fixamos a nossa atenção no que nos toca.

Essa visão foi transmitida aos bailarinos, a forma como eles podem observar e sentir. Foi pedido aos bailarinos, juntamente com dossiers de informação que ela ia dando sobre a história e o processo criativo, que pegassem em exemplos das suas próprias vidas e fizessem eles próprios a sua história para tornar aquela dança sua e real. Mais uma vez, o que importava a Roriz para a criação desta obra coreográfica era a carga emocional incorporada.

Para o início do processo coreográfico, Olga Roriz focou-se mais na literatura³⁰ embora também tenha feito alguma pesquisa sobre obras de arte plástica. A coreógrafa inspirou-se muito, para concepção geral e estrutural da obra, no local onde a história aconteceu. Muito perto do início dos ensaios, cerca de dois meses antes, refere que foi deliberadamente passar um fim-de-semana à Quinta das Lágrimas em Coimbra. Tinha decidido fazer que o guião e a sinopse teriam de ser feitos num sítio especial, onde os amantes se tinham encontrado, onde “(...) a história aqui é real”³¹. A

²⁹ Entrevista que me foi concedida por Olga Roriz, 17-01-2012. Cf. Anexo 2 – Entrevista a Olga Roriz, pp.75-95.

³⁰ Ver Anexo 8 – lista obras literárias consultadas por Olga Roriz, p.118.

³¹ Entrevista que me foi concedida por Olga Roriz, 17-01-2012.

demanda por esse local inspirador fê-lo na companhia de João Mendes Ribeiro, cenógrafo da obra.

A sua determinação para resolver o desafio proposto pela CNB fez com que Olga Roriz encontrasse soluções rápidas e coerentes durante o seu processo criativo. Tal determinação, a forma como resolve uma proposta desta natureza, não surge apenas para *Pedro e Inês*. É claramente a marca de um processo de trabalho que reflecte a sua vasta experiência e anos enquanto pessoa que trabalha com e sobre o corpo. É a sua experiência de vida que a faz resolver e conceber esta história de uma forma própria para uma nova linguagem que é a da dança. Como Roriz partilhou em entrevista: “Poderei dizer que demorei 50 anos a criar esta peça.”³²

Capítulo III. Estudo e Análise da Linguagem Coreográfica e Cénica de *Pedro e Inês* de Olga Roriz

Para uma análise mais detalhada do movimento na obra *Pedro e Inês* consideramos cada secção da estrutura coreográfica como objecto de estudo e análise. As secções da estrutura coreográfica são as definidas pelo guião da obra que foi concebido em Coimbra na Quinta das Lágrimas em Junho de 2002. De seguida apresentamos, então, a estrutura coreográfica, segundo o guião do livro de sala da Companhia Nacional de Bailado aquando da reposição da obra em Novembro de 2004:

I – SONHOS DE INÊS

Inês afundada num sono intranquilo, sonha atormentada com as suas preocupações, medos, premonições. Sonhos que prevêem o pesadelo real do qual será, fatalmente, vítima. Cada corpo vai sendo substituído por outro corpo adormecido. No final, todos esses corpos se reúnem num sono vigilante.

II – A MORTE DE INÊS

Retirada do seu sono em sobressalto, Inês depara-se inesperadamente com a sua Morte – o algoz. O mesmo número de *Inêses* que antes sonhava, desprende-se agora do seu corpo como um pesadelo, lutando cada uma com o seu assassino. Sem perdão e brutalmente, cada Inês é

³² Entrevista que me foi concedida por Olga Roriz, 17-01-2012.

assassinada.

III – O SONHO DE PEDRO

Pedro, longe do drama, sonha com a sua amada. Dois jovens amantes apaixonados e em êxtase.

IV – PEDRO E A MORTE DE INÊS – A VINGANÇA

Pedro acorda para uma nova realidade. Inês foi assassinada!

Há que vingar a sua morte.

Pedro, louco de raiva e de dor, trinca o coração de um dos responsáveis desta cruel e injusta morte.

Desde o início até ao fim da cena IV, a presença do Rei Afonso IV é constante. Sentado no trono, Afonso IV debate-se com a sua consciência. O espaço de acção é limitado. O seu poder é a sua prisão.

V – PEDRO DESENTERRA INÊS

Seis anos passados, Pedro envelhecido escava com as próprias mãos a terra que cobre o caixão de Inês. Pedro retira o corpo de Inês e fala com ela, dança com ela como se estivesse viva.

VI – MARCHA FÚNEBRE

O corpo de Inês, envolto num enorme manto de rosas vermelhas é, acompanhado por uma multidão numa longa caminhada.

VII – COROAÇÃO DE INÊS

Pousada num trono ao lado de D. Pedro, D. Inês de Castro é coroada Rainha.

D. Pedro obriga a multidão a prestar-lhe as devidas homenagens, num longo e penoso beijamão.

No final, D. Pedro é deixado só com a sua Rainha morta.

Pega-a ao colo, arrastando-se sem forças até quase desfalecer.

Dá-lhe um longo beijo de adeus, até que a morte os una para sempre.

III.1 O nexo coreográfico em Olga Roriz

Na análise do conceito “linguagem coreográfica”, importa primeiro definir o conceito “coreografia”. Do grego *Khoreía*, que significa dança, mais *graphein*, que significa escrever, resulta a palavra “coreografia”. Tendo por base a conjugação desta dupla raiz etimológica “coreografia” é definida, em dicionário não especializado, como “a arte de compor bailados; a arte de dançar; concepção de um bailado, em particular,

determinação dos passos, atitudes e poses.”³³ Numa perspectiva epistemológica, José Gil define, em *Movimento Total*, “coreografia” focando-se no que resulta enquanto conjunto final da composição e da escolha de movimentos, definindo-a nestes termos:

(...) um conjunto de movimentos que possui um nexos, quer dizer uma lógica de movimentos, próprio. Se nos referirmos especificamente à dança, devemos acrescentar: «um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados...» Se se trata de uma coreografia improvisada, a exigência do nexos mantém-se, ainda que se abandone parcialmente a ideia da pré-concepção e o carácter voluntário dos movimentos. (Gil, 2001: 81)

Já “coreografia” como conceito que define uma obra específica de autor é um conceito moderno³⁴, pois a sua significação mais comum é a que refere “coreografia” como arte de compor bailados, tendo o sujeito que a faz, a responsabilidade de criar e arranjar a dança seguindo sínteses próprias e específicas. Esse sujeito é o “coreógrafo”, sujeito versado em coreografia.

Coloca-se, então, a questão de saber como é que o coreógrafo, neste caso Olga Roriz, constrói e cria uma coreografia com o tal nexos que José Gil refere, partindo do movimento do corpo. Cunningham responde a essa questão dizendo que os movimentos e as formas não estão pré-concebidos, ou seja, trata-se de um trabalho de experimentar constantemente os movimentos. Para criar uma coreografia com nexos, não será o mesmo que ir a uma loja de decoração e escolher uma série de objectos que “combinam” entre si, criando um ambiente próprio que desejaríamos ter. Há que moldar a jeito do criador, neste caso o coreógrafo, cada “peça decorativa”, por assim dizer.

Em *Pedro e Inês*, a coreógrafa iniciou sozinha, durante três semanas, o processo criativo e a pesquisa de movimento. Os movimentos partiram de exercícios de improvisação que realizou com o seu próprio corpo, “coisa que não fazia desde a

³³ Dicionário da Língua Portuguesa, Porto: Porto Editora, 6ª Edição.

³⁴ A noção de “conceito moderno” surge no período do Movimento Modernista a que se referem Alexandra Carter e Janet O’Shea (2010 [1998]: 17-21). Susan L. Foster (2009: 145-149) explica que o conceito “coreografia” foi primeiramente designado como “notação de dança” por Raoul Auger Feuillet em 1700, e que, só nos anos 20 e 30 do século XX, finais do movimento modernista, é que o conceito “coreografia” passou a referir-se à criação de uma obra de dança de autor.

Gulbenkian”³⁵, afirmou Roriz, porque estava a trabalhar com uma Companhia que não estava habituada a improvisações. Olga Roriz não pôde utilizar o método de trabalho que realiza com a sua Companhia, em que lança uma ideia e juntos, coreógrafa e bailarinos, trabalham à volta dela com trabalho de improvisação. Para este projecto coreográfico viu-se na necessidade de utilizar outro método de trabalho. Teve de, como foi anteriormente referido, criar a partir do seu próprio corpo e teve de criar frases de movimento que respeitassem a sua linguagem e que respeitassem as capacidades técnicas e físicas dos bailarinos da Companhia Nacional de Bailado porque, tal como ela referiu: “Isto são bailarinos que têm pernas”³⁶.

Para Olga Roriz, a maior dificuldade foi precisamente essa, o tipo de bailarinos que tinha. A dificuldade não foi transmitir o que pretendia aos bailarinos, dando-lhes material e indicações de vivências e observações próprias, bem como a oportunidade de cada um criar um sentido emocional. A maior dificuldade foi o tipo de bailarinos com quem estava a trabalhar, o desconhecer o tipo de exigências, capacidades interpretativas e técnicas que eles tinham. Isso implica tempo e conhecimento sobre as idiosincrasias próprias dos bailarinos com quem estava a trabalhar, etapas que com a sua Companhia não necessitaria de passar.

Ao criar uma coreografia, importa que nos ensaios, na experimentação constante acima referida e em conjunto com todos os bailarinos envolvidos na obra, se chegue a um consenso de coordenação física, ou seja, a um fluxo de movimento próprio que ajude a caracterizar o movimento (a sua qualidade, velocidade, amplitude etc.) em conjunto. Como Olga Roriz já tinha material de trabalho, foi esse mesmo o processo de incorporação do movimento com os bailarinos, não lhes deixando, desse modo, grande espaço à improvisação. A partir das suas frases de movimento, Olga Roriz trabalhou de forma a conseguir um fluxo específico com os bailarinos, trabalhando o ritmo, o peso, a respiração e “maneiras de fazer com que o movimento saísse do centro do corpo, de tornar mais redondas as pernas e as costas.”³⁷ Assim, o fluxo ajuda a coreografia a ganhar “nexo” pois surge como um fio condutor de toda a criação (do mais pequeno gesto à coreografia total).

³⁵ Entrevista que me foi concedida por Olga Roriz, 17-01-2012.

³⁶ Entrevista que me foi concedida por Olga Roriz, 17-01-2012.

³⁷ Em entrevista a Lucinda Canelas, *Público*, 04-07-2003.

Se o “nexo” de uma coreografia é obtido após e durante a constante experimentação do movimento em cada corpo específico, o “nexo” de uma coreografia está então no próprio corpo, de cada bailarino presente na obra *Pedro e Inês*. Na dança, o corpo em ensaio constante e continuamente em repetição, está em permanente transformação, assimilando um fluxo, energia, força específica e criando uma intencionalidade própria que o ajuda a manter e a dar sentido a essas qualidades do movimento. O nexo, estará no próprio organismo do corpo, que tem uma capacidade indeterminada de se transformar, integrar e respeitar limites, padrões e estilos. Já Mónica Guerreiro, para o livro *Olga Roriz*, conseguiu essa prova de testemunho pessoal de um bailarino de *Pedro e Inês*, Christian Schwarm que posteriormente interpretou a personagem Pedro Velho, que desenterra Inês, Christian expressa admiração por aquilo que aprendeu com Olga Roriz, a transformação que sentiu no corpo dele:

(...) para mim foi surpreendente que fosse tão bom, tão natural, tão realista, tão dramático. É um papel que se sente com imensa intensidade. Nunca tinha feito nada assim, foi diferente e difícil. Porque sou bailarino, não actor, e este papel é puramente teatral. A dificuldade maior foi dar o salto entre o dançar e o representar, coisa que nunca me tinha sido pedida. (Guerreiro, 2007: 199)

No conhecimento de que Olga Roriz permitiu a cada bailarino que procurasse e explorasse a sua perspectiva emocional sobre um amor e paixão muito forte das suas experiências ou observações, conseguimos concluir que ela abriu caminho, permitindo que cada bailarino conseguisse criar com o seu corpo um “nexo” próprio e íntimo, correspondendo, com igual eficácia, ao “nexo coreográfico”, à intenção e simbologia que a coreógrafa pretendia da obra coreográfica.

Dentro de todo o nexo coreográfico, existem situações que fazem contraste, ou que divergem, no que respeita ao que poderia ser o fluxo combinado. Situações que geram tensão coreográfica e que marcam um momento coreográfico, nesse encontro das divergências, contribuindo com uma grande carga emocional. Por exemplo, no choro final de Pedro, para Olga Roriz, é aí que se dá a explosão da carga emocional da obra pois não esperamos ver, depois de ver uma obra inteira de bailarinos “com

técnica” no palco a dançar e a contar uma história, um lado humano que se torna real e gera uma efectiva comunhão com os sentimentos do espectador. Esse choro, esse lado mais teatral (considerando que uma acção é mais “teatral” em palco quando se dá a utilização da voz), tem o poder, ao destacar-se das “danças” (síntese de movimentos organizados num espaço e tempo específicos), de se amplificar em palco e com isso fazer o espectador espelhar um drama pessoal que sinta, que lhe diga algo no momento do acontecimento.

É interessante esse encontro das divergências, que em conexão, vão alimentar e ajudar a definir o conceito de coerência ou nexo coreográfico. E Olga Roriz tem uma visão multifacetada em torno das obras que cria, participando e criando, além da coreografia, na construção de cenários, figurinos, luzes e som. Contudo, em *Pedro e Inês*, devido ao apertado tempo e acordo com a Companhia Nacional de Bailado, Olga Roriz teve de contar com a ajuda de outros artistas, como João Mendes Ribeiro, para realização do cenário, Mariana Sá Nogueira, para criação de figurinos, e Cristina Piedade, para trabalho de luz. Ao trabalhar em equipa, Olga Roriz viu-se obrigada a transformar as suas tão claras e definidas ideias noutras ideias que suscitaram, nas suas divergências de visão e perspectiva, um sentido estético apurado, cuidado e específico, resultado da visão de vários artistas. Os artistas, no seu todo, conscientes do conceito temático e das intenções de fluxo coreográfico da obra, respeitaram e deram o seu melhor contributo para tornar esta obra mais complexa e rica, não só a nível coreográfico, mas também a nível cénico, espacial e “ambiental”. Creio que é nessa riqueza de material em cena no espectáculo *Pedro e Inês* (quando refiro “espectáculo”, pretendo designar o conjunto da coreografia, do movimento, cenários, figurinos, luzes e som) que reside o segredo de a obra se tornar tão comovente para tantos, como testemunhou Carlos de Pontes Leça a Mónica Guerreiro:

É muito impressionante a ideia da Inês viva e da Inês morta, os momentos de dança com aquele corpo morto dentro de água são extremamente comoventes. Mas não é o comovente fácil... Há coisas que não se podem explicar por palavras. Sentem-se. (*Idem*: 198)

A coreógrafa e todos os artistas envolvidos souberam, em conjunto, criar uma forte carga simbólica, através de um processo de simplificar as coisas. Porque Olga Roriz não é só simbólica nos gestos, é simbólica em tudo o que envolve o espectáculo e que define o seu carácter³⁸. Pensamos que este recurso à representação simbólica na dança é em tudo análogo ao movimento simbolista que vemos presente no teatro e que se exprime na

(...) vontade de encontrar equivalentes físicos para a expressão verbal, com a colaboração de pintores e músicos, de modo a que as próprias atmosferas cénicas consigam sugerir, psicologicamente, os estados de alma e as contradições do inconsciente (...) (Monteiro, 2010: 275).

Roriz refere, na entrevista que me concedeu, que a simbologia das coisas habita na simplicidade e no trabalho de vários anos de pesquisa, numa mesma direcção. Porque, no fundo, refere-nos a coreógrafa, a história é uma história simples e ao mínimo sinal é compreendida, o que é uma grande vantagem. Não tem de ser descritiva, pode e deve ser o mais simples possível, daí a utilização de cenário plano, a terra e a água, que nos remetem para os elementos todos da história, sem haver necessidade de castelos e jardins no cenário.

III.2 Memórias e fidelidade na génese da estrutura coreográfica

A estrutura coreográfica, criada logo no início do processo criativo na Quinta das Lágrimas, respeitou realmente os momentos críticos da história de Pedro e Inês. Olga Roriz definiu, desde logo, como essencial: contar a história de amor entre as duas personagens principais; o seu encontro furtivo; a impossibilidade de, em vida, serem felizes e, por último, a conjuração urdida pelo próprio Rei, de que resultou a morte trágica de Inês de Castro. Contudo, para uma maior concentração do que para si era essencial reter do trama dramático para a obra, a coreografia começa *in media res*. A coreógrafa viu-se confrontada com a necessidade de fazer uma escolha em tudo

³⁸ “(...) embora o objecto completo de um símbolo, quer dizer, seu significado, seja da natureza de uma lei, deve ele denotar um individual e deve significar um carácter.” (Peirce, 1977 [1932]: 71)

análoga, aliás, à que Paulo Filipe Monteiro caracteriza como “premente” e própria do género dramático:

(...) opção é muito mais premente no género dramático: escolhe uma situação de crise a meio dos acontecimentos porque necessita de maior concentração temporal, e porque (...) no drama há uma especial integração temporal entre o passado e o presente. (Monteiro, 2010: 181)

Uma vez definido o núcleo dramático da narrativa, a coreógrafa procura centrar-se no “lado mágico da história” e que, segundo ela, não podia dispensar: o desenterrar de Inês; a marcha penosa da corte, de Coimbra até à Batalha a pé; o beija-mão do cadáver em adiantado estado de putrefacção; o reencontro daquele homem desfeito, pela dor, com a mulher amada falecida; a coroação desta como rainha pelo próprio e, por último, a sofrida despedida.

A solução encontrada por Olga Roriz para dar forma à estrutura coreográfica respeita a ordem da história, onde não faltou o sonho de Pedro. Roriz explica que, segundo os dados históricos coligidos, ele teria ido para a caça e a dada altura adormeceu. Ao adormecer teve uma premonição e, quando acordou, voltou para casa onde já tudo tinha acontecido, tal como ele havia sonhado. Então, a coreógrafa pegou nessa premonição e estendeu-a para trás, começando com um sonho bom, em que nos apresenta uma Inês mais que real, uma Inês perfeita, e a intensidade com que se amavam enquanto eram jovens, antes da tragédia acontecer. Só no final desse dueto é que Pedro tem a mencionada premonição.

Olga Roriz deu à história o seu contributo, através de uma linguagem coreográfica que é a sua: uma linguagem muito dramática, muito teatral, muito sensível a um amor muito forte, em que a paixão carnal e a vertente sexual da relação são tidas em conta. Segundo a coreógrafa, a partir daí, os espectadores têm a possibilidade de ver o amor que existia entre aquelas duas pessoas e, em presença de tão forte testemunho, entregarem-se mais completamente ao que estão a ver. A grande paixão de Pedro e Inês e a morte desta era o que mais interessava a Olga Roriz.

O papel do Rei foi para Olga Roriz muito difícil de conceber. O lugar e função do Rei era de tal modo importante que sem ele, a tragédia não acontecia. Mas, ao mesmo

tempo, não precisava dele para contar a história, isto é, não estava na intenção da coreógrafa fazer um trabalho de pormenor da linguagem e gestualidade do Rei que, sendo importante para a história, não lhe cabia um protagonismo que viesse ofuscar o essencial. Contudo tinha de estar presente. Olga Roriz considera que, cenograficamente, esta questão ficou bem resolvida, com a colocação do Rei desde o início da peça até sensivelmente a meio do Sonho de Pedro, sempre de lado, à parte no palco, isolado mas atento, absorvendo tudo o que se passa à sua volta, enquanto crescia nele, mais e mais, uma profunda perturbação.

Perante a estrutura coreográfica da obra, podemos verificar que a coreografia não deixa de ter nexos pelo facto de nela acontecerem frequentes mudanças de momentos narrativos, porque é também no cruzar, no encontro de situações diferentes, que a coerência da estrutura coreográfica se define, como por exemplo a linguagem corporal e a linguagem verbal (quando Pedro chama e grita por Inês), ou quando, de um momento em que a morte de Inês acontece, se passa para o momento mais romântico e belo da história. José Gil refere-se às implicações do nexo coreográfico nestes precisos termos:

O nexo coreográfico implica uma continuidade de fundo da circulação da energia, ainda que, à superfície, se choquem séries, ou se separem, ou se quebrem. De facto, uma coreografia comporta múltiplos estratos de tempo e de espaço. A continuidade de fundo, enquanto estrato de agenciamento de todos os estratos, garante o nexo, a lógica própria da composição de todos os movimentos. (Gil, 2001: 87)

Contudo, o corpo na dança, não é apenas material de trabalho com que se ensaia e se obtém um fluxo, energia e ritmo próprio. Nele, habita a mente e nela a intencionalidade e o que gera a expressividade ao corpo. Importa então saber definir o conceito intencionalidade, que habita na mente e no corpo do bailarino e que é responsável pelo curso do movimento executado e interpretado. A ela se liga o estudo exaustivo do gesto e das frases de movimento que acompanham a dança, a partir do momento em que esta se tornou uma disciplina, uma arte.

III.3 Análise da Intencionalidade na acção em *Pedro e Inês*

Todos os seus gestos ao longo do tempo, do imaginário ao quotidiano, se foram transformando, todos eles, em “dança”. O que move o Homem, o que deseja afirmar de si, o que acontece antes de acontecer a acção é a intencionalidade.

A questão que se nos coloca, antes de mais, quando reflectimos sobre o movimento do corpo, é a de compreender, justamente, o que move, como surge o movimento e qual a natureza específica da intencionalidade que lhe está subjacente. O conceito de “Intencionalidade” é definido por John Searle nestes termos: “(...) a Intencionalidade é a propriedade de muitos estados e eventos mentais pela qual eles são dirigidos para ou acerca de objectos e estados de coisas no mundo.” (Searle, 1999: 21)

No quadro das suas reflexões sobre a questão Mente-Corpo, John Searle identifica quatro características dos fenómenos mentais. São eles a “consciência”, facto central da existência humana, sem a qual seriam impossíveis aspectos somente humanos como a linguagem, o amor ou o humor; a “intencionalidade”, pela qual os nossos estados mentais (quer conscientes quer inconscientes) se dirigem e se referem a, ou são acerca do Mundo; a “subjectividade dos estados mentais” (cada um vê pelo seu ponto de vista); e a “causação mental” (o efeito causal sobre o mundo físico – quero levantar o braço e ele levanta-se). Ao abordar estas características, partimos do princípio que todos os fenómenos mentais (conscientes ou não, visuais ou auditivos etc.), toda a vida mental, são causados por mecanismos que se realizam no cérebro.

Quando se fala de intencionalidade importa não confundir com consciência, pois uma não implica a outra. É possível encontrar estados conscientes não intencionais e estados intencionais não conscientes.

Eis alguns exemplos de estados que podem ser estados Intencionais: crença, medo, esperança, desejo, amor, ódio, aversão, gostar, não gostar, duvidar, interrogar-se, alegria, exaltação, depressão, ansiedade, orgulho, remorso, tristeza, mágoa, culpa, júbilo, irritação, perplexidade, aceitação, perdão, hostilidade, afeição, expectativa, ira, admiração, desprezo, respeito, indignação, intenção, desejar, querer, imaginar, fantasia, vergonha, luxúria, repugnância, animosidade, terror, prazer, abominar, desdém, aspiração, deleite e decepção. (*Idem*: 24)

Disso se dá conta, justamente, Olga Roriz, no seu trabalho de improvisação para criar frases de movimento para a obra, onde procura manifestar um movimento liberto para uma consciência exterior, resultando uma intencionalidade que permite realizar movimentos “inconscientes”, ou tal como o nome da técnica indica, “improvisados”. Depois de ler quase tudo sobre Pedro e Inês e a história, de saber o que será o guião da obra, Olga Roriz deixa esse material de lado e confia nessa inconsciência que absorveu essa informação toda mais as experiências pessoais e contextos sociais da altura para se deixar guiar por uma consciência exterior que lhe permite mover-se segundo as intenções que pretende para a obra em criação. O coreógrafo Steve Paxton, fundador da técnica de dança Contacto e Improvisação explica o processo da improvisação: “A consciência pode viajar no interior do corpo. É um facto análogo ao de dirigir o olhar, no mundo exterior. Há também uma consciência análoga à visão periférica, que é a consciência do corpo inteiro, mantendo-se os olhos abertos.” (Paxton, 1993: 62 *apud* Gil, 2001: 132).

E é nisso que Olga Roriz confia para criar os seus movimentos e frases de movimentos, uma confiança de que o corpo tem um conhecimento e uma memória, libertando-nos de uma consciência, que permite criar genuinamente segundo as nossas intenções.

O mistério do estudo sobre a intencionalidade reside em saber como é que os fenómenos são causados por processos biológicos. Como é que se realizam na estrutura do cérebro e são todos fenómenos intencionais? Como pode algo não palpável e etéreo suscitar uma acção? A resposta é que os pensamentos não são nem etéreos nem imponderáveis. A actividade do cérebro causa, através de processos fisiológicos, movimentos corporais, afirma John Searle. A intenção de levantar o braço causa o movimento do braço. Quer a intenção, quer a acção, são reais. Os fenómenos mentais existem realmente e “(...)alguns deles são conscientes; muitos têm intencionalidade; todos têm subjectividade; e muitos funcionam causalmente na determinação dos eventos físicos no Mundo.” (Searle, 1984: 33)

Os estados mentais, diz Searle, são causados e realizados na estrutura do cérebro e restante sistema nervoso central. Os estados mentais causados pelo cérebro podem também dar origem a outros estados mentais e cerebrais.

Na minha acepção, os estados mentais são tão reais quanto quaisquer outros fenómenos biológicos, tão reais quanto a lactação, a fotossíntese (...) os estados mentais são causados por fenómenos biológicos e, por sua vez, causam outros fenómenos biológicos. (Searle, 1999: 328)

Portanto, é a consciência do corpo na dança que condiciona o próprio destino do movimento, transformando-o em movimento dançado. E é nessa consciência do corpo, aliada a uma inconsciência do movimento que permite a sua liberdade, que reside a intenção.

Deste modo, para o autor, todas as acções intencionais têm intenções de acção, mas nem todas as acções intencionais têm intenções prévias. Podemos fazer algo intencionalmente sem ter formado uma intenção prévia de o fazer e podemos ter uma intenção prévia de fazer algo e não agir com base nessa intenção. A experiência e a lembrança requerem andar sempre em relação com as condições de satisfação. O acto de erguer o braço envolve duas características: uma intencional – a de erguer o braço – e as condições de satisfação dessa característica anterior – o movimento do braço.

Quando ergo o meu braço tenho uma certa experiência, e tal como a minha experiência visual da mesa, esta experiência de erguer o braço tem um conteúdo Intencional. Se tenho esta experiência e o meu braço não sobe, esse conteúdo não é satisfeito. (*Idem*: 122)

A componente intencional só é satisfeita se for causada pela presença e características do objecto. A experiência de agir é uma representação das suas condições de satisfação. Assim a acção é uma transacção causal e intencional entre a mente e o mundo. Para o autor, não existem “actos de vontade” mas, sim, “a experiência visual” e “a experiência de agir”. O mesmo acontece em Olga Roriz, para quem é a experiência, a sua experiência de 50 anos de vida mais a experiência enquanto bailarina e coreógrafa, que conta para a realização do movimento. Não são actos, justamente porque nós não realizamos a nossa experiência de agir do mesmo modo que não vemos as nossas experiências visuais.

Há que dançar de maneira sensível, escutar, perceber o que nos rodeia e responder, através da nossa experiência e compreensão sobre o nosso corpo e o do outro, como se o corpo já soubesse o que fazer. A matéria está toda dentro de nós quando sabemos “ouvir” e “responder” ao outro. Não precisamos de olhar para trás para saber que a pessoa está lá. Importa saber sentir essa presença de modo a tornar-se natural com a prática.

John Searle aborda relatos de Penfield, onde este refere a existência de movimentos corporais sem as componentes intencionais, como acontece na aplicação de um eléctrodo no córtex motor de um hemisfério num paciente. Aí verificava-se o movimento corporal mas nenhuma acção, ou seja, um movimento corporal que pode ser idêntico ao mesmo movimento de uma acção intencional, mas o paciente nega ser sua a realização da acção. O “tentar”, “falhar” e “conseguir” não se aplicam às experiências que o paciente tem ao apenas “observar” a sua mão subir. Podemos dizer então que, para toda a acção intencional consciente, há uma intencionalidade: há uma experiência de realização dessa acção e essa experiência é um conteúdo intencional. A experiência de agir consciente envolve a consciência das condições de satisfação dessa experiência, uma percepção.

Contudo, também o acto é uma componente intencional, sendo ou não derivado de uma experiência consciente do agir. Pode-se então compreender que na dança também se realizam acções intencionais sem qualquer experiência consciente de o fazer. Assim, não é só a acção intencional consciente que tem intencionalidade. Também em acto, a intenção existe sem qualquer experiência de agir, afirma Searle.

A intenção prévia causa a intenção em acto que causa o movimento. A acção é o que acontece desde a intenção em acto até ao movimento corporal. O conteúdo da experiência de agir é que haja o movimento. “(...) oscilo em dizer que a intenção prévia causa a acção e dizer que a intenção prévia causa a intenção em acto que causa o movimento.” (*Idem*: 132)

Uma importante característica das acções é que elas parecem preferir descrições de um observador exterior, o que as torna distintas dos vários acontecimentos. Contudo, as descrições de fora não descrevem as minhas acções intencionais, pois aquilo que faço ao agir depende, quase sempre, daquilo que penso que estou a fazer. As pessoas sabem o que fazem sem observação. É notável o facto de

os seres humanos terem a capacidade (como que um domínio inconsciente) de identificar e explicar o comportamento, o próprio e das outras pessoas, através da observação dos corpos.

Para explicar o comportamento humano há que ter em conta que a noção nuclear na estrutura do comportamento é a noção de intencionalidade. Uma intencionalidade de um estado mental é dizer que ele é acerca de qualquer coisa, apenas.

Ao fim e ao cabo, é para isso que temos mentes com estados mentais: para representar o Mundo a nós próprios; para representar como é, como gostaríamos que ele fosse, como tememos que ele venha a ser, o que tencionamos fazer e a seu respeito e assim por diante. (Searle, 1984: 75)

Percorrido o caminho de inquirição sobre a intencionalidade presente na dança, seja-nos permitido inferir que quando abordamos uma técnica artística, esta nos reenvia, sempre, para o comportamento humano. Na análise do comportamento humano, sobre a intencionalidade, temos em conta que os estados intencionais, que pertencem a um conteúdo em certo tipo mental, determinam as suas condições de satisfação e fazem as coisas acontecer – acção. Os estados intencionais produzem o estado de coisas que representam as suas condições de satisfação. Sendo assim, o comportamento humano só pode ser entendido como intencional, ou seja, voluntário.

É um facto notável e pouco observado da evolução humana e animal o termos a capacidade de fazer movimentos corporais intencionais em que as condições de satisfação das nossas intenções vão além dos movimentos corporais. (...) Esta capacidade de termos condições de satisfação adicionais para além dos nossos movimentos corporais é a chave para a compreensão da significação e da causalidade (...). (Searle, 1999: 135)

Passo então a concluir que em qualquer corrente artística na dança, qualquer que tenha sido a preocupação do coreógrafo fundador, a imitação, o corpo, a técnica, a alma, todas elas têm ínsita uma intencionalidade própria. Intencionalidade que, afinal, não

deixa de estar presente no propósito persuasivo que acompanha a defesa de uma linha de pensamento ou de um dado ponto de vista.

III.4 O Estilo do Movimento em *Pedro e Inês*

Mesmo no acto de verbalizar, o corpo fá-lo com uma intenção própria. A expressividade no corpo do bailarino existe sempre, mesmo quando o sentido do movimento parece vazio, e isso reenvia-nos para um outro nível de análise: Se o corpo, nas suas condições e funções habituais, já comporta uma expressividade, terá este, enquanto movimento dançado, uma “dupla” expressividade?

Uma coreografia de dança não tem coerência se não tiver um fluxo e uma expressividade vinda de uma intencionalidade própria. Ou seja, o sentido com que se faz um movimento dançado vem do corpo mas, primeiro, há uma intenção, um conceito, uma linha que faz explorar o corpo de uma maneira específica. A forma como interpretamos o movimento e o comandamos para atingir características próprias dá sentido ao movimento dançado numa obra coreográfica, ajudando-nos a definir um “estilo de movimento”³⁹ próprio.

Na obra em análise, *Pedro e Inês*, o movimento do corpo apresenta-se com características precisas que nos ajudam a definir as secções da obra, ou seja, as mudanças de tempo e dinâmica, o ritmo, o peso e o fluxo. Contudo, há um “estilo” que une e faz o movimento de toda a obra ser coerente nas suas mudanças. Há um estilo de movimento que é definido pela escolha da coreógrafa, e esse estilo nasceu de uma linguagem e ideia própria, de uma intencionalidade dada ao projecto coreográfico *Pedro e Inês*. Essa é uma característica que faz a obra coreográfica ter “nexo” e ser mais rápida, directa e facilmente interpretada.

Segundo Susan L. Foster (1986: 59), há três factores que identificam o estilo de movimento, são eles: qualidade do movimento, que partes do corpo estão envolvidas e a forma como o corpo usa o espaço e o tempo. É desta maneira que, ao analisar segundo estes parâmetros, nos facilita, para análise, a tarefa de atribuir um estilo de

³⁹ Maria José Fazenda dá-nos conta do sentido por ela conferido à noção “estilo”, esclarecendo: “(...) uso o conceito de “estilo” para me referir à dimensão distintiva de um sistema de movimentos. E o conjunto das características que constituem a base de qualquer estilo de movimento designo por núcleo das qualidades de movimento ou qualidades centrais de um estilo de movimento. (...) Um estilo de movimento refere-se a um arranjo de propriedades visuais e cinestéticas distintivas.” (2007: 67)

movimento a um coreógrafo e ajuda ao próprio coreógrafo, a definir a sua “assinatura” própria.

O estilo de movimento presente nesta obra, resultado da análise que fizemos dos factores acima referidos, apresenta-se com a constante presença do gesto. Esse gesto poderá ser o de levar das mãos à cara, o beijar, o abraçar, o cortar o pescoço, o cuspir, o trincar, ou o apertar das vestes. São, todos eles, gestos que não têm outra função além daquela que o próprio gesto significa. Ou seja, são gestos simbólicos, na medida em que “Um Símbolo é um *Representamen* cujo carácter representativo consiste exactamente em ser uma regra que determinará o seu Interpretante” (Peirce, 1977 [1932]: 71) e os gestos, claramente visíveis nesta obra, só simbolizam o estado da situação da acção no momento. Na entrevista que se dignou conceder-me, Olga Roriz faz-nos notar que o gesto tem uma forma de equacionar muito rápida, é muito directo, e é uma questão de ser mais simples, de simplificar o movimento. No mínimo detalhe nos apercebemos de que obra se trata e de que trata a obra, uma vez que tudo se enquadra na leitura da linguagem do movimento.

Nesta obra, é característica a constante transferência de peso, realizada sempre de forma fluída, ou seja, há ligação, sem haver paragens de movimento, nas transferências de peso em torno do eixo do corpo de um movimento para o outro ou de uma posição para a outra. Mesmo quando a velocidade muda, essa qualidade mantém-se, como bem ilustra o dueto amoroso em *Sonho de Pedro*. A rotação do corpo todo ou de uma só parte do corpo como, por exemplo, da cabeça ou das pernas, é também uma das características presentes. Há que referir que a utilização da rotação, do corpo ou partes do corpo, permite criar a tal qualidade de movimento fluída, ou a qualidade de movimento fluída faz acontecer a torção no corpo.

A relação simbolizada como acções do encolher e do distender o corpo, como podemos verificar, por exemplo, no desfilar da corte na *Marcha Fúnebre* é também característica no estilo de movimento ao longo da obra. O encolher e o distender, são “simbólicos”. O corpo dobrado, encolhido, “fechado”, “virado para dentro”, é um corpo que associamos ao sofrimento, à dor, aos órgãos (ex.: coração) e, em contraste com o distender, gera uma constante afirmação dessas acções, permitindo assim uma ampliação da expressão do movimento. À semelhança de Pina Bausch, coreógrafa

alemã que Olga Roriz tanto admira⁴⁰, o movimento apresenta-se muitas vezes expressionista⁴¹, através, por exemplo, de gestos simbólicos (Gradinger, 2006 [1999]: 27) e do contraste do movimento do corpo entre o encolher e o distender. Tal como Pina Bausch, Roriz permite-se ser simbólica e usar a força comunicativa do simbólico.

Considero uma característica especial, própria da coreógrafa, a presença de um ritmo irregular, que se constrói na definição entre a mistura de movimentos com ritmo irregular e movimentos com ritmo regular, mantendo uma lentidão na qualidade do movimento e uma rapidez na sua dinâmica (não há quebras de energia do movimento). Quando me refiro a qualidade de movimento, refiro-me à exactidão técnica da mecânica do movimento, mesmo apresentando-se, nas suas características, como fluído, sem tensão, de fluxo livre. A qualidade do movimento nesta obra manifesta-se, como acima referi, na lentidão com que se processa, pois é claramente perceptível a direcção e intenção do movimento mesmo quando este é de fluxo livre, pois não chega a ser improvisado ou descontrolado. É característica relevante nesta obra de Olga Roriz uma linguagem de movimento que se apresenta “livre”. Todavia, a análise mesma do estilo de movimento, permite-nos perceber o seu rigor técnico e a sua transformação em “fluído”.

Essa fluidez, que dissemos estar presente, remete-me para uma qualidade sensorial romântica, apaixonada, dramática, sombria e misteriosa. Claramente se enquadram, na nossa percepção, as características da análise do movimento com a trama narrativa, história, mito ou lenda de D. Pedro e D. Inês de Castro. Reforça esta nossa percepção o facto de o movimento estar carregado de tensão gestual – gesto rápido e directo, constantemente a (re)caracterizar-se, consoante a situação em que se encontra na narrativa. O estilo de movimento tem características específicas no início, no meio e no fim, tal como a narrativa. E, assim como a narrativa, há ligação e transformação lógica das acções que acontecem ou que estão por acontecer, tornando, assim, as particulares características do estilo do movimento, em cada situação, numa só linguagem una e própria do movimento.

⁴⁰ Entrevista que me foi concedida por Olga Roriz, 17-01-2012.

⁴¹ Movimento que se desenvolveu fortemente na Alemanha, na segunda metade do século XX, que rejeita a estética “harmoniosa” da técnica de dança clássica e que permite explorar as emoções pessoais através dos mais pequenos gestos e de movimentos do quotidiano, resultando daí movimentos mais “expressivos”. (Gradinger, 2006 [1999]: 25-28)

As tabelas de análise de movimento de cada secção da obra *Pedro e Inês*, são parte integrante do nosso Anexo 5, pp. 103-106, uma vez que elas permitem, de facto, um melhor esclarecimento sobre as características específicas que ocupam cada momento e ter uma melhor percepção sobre o modo como elas mudam diacronicamente ao longo da obra *Pedro e Inês*.

Há zonas de movimentos corporais que são precisas e que correspondem a uma significação geral do gesto, dando ao corpo a constante oportunidade de comunicar e de ser expressivo, mesmo quando não é dançado e coreografado. O sentido do gesto é muito singular, directo e ocupa um lugar e um espaço únicos no corpo. O corpo, na sua condição e funções diárias é submetido a codificações que disciplinam a sua postura e os seus gestos. Os gestos são singulares, directos, transparentes e a sua singularidade é absorvida pela disciplina do corpo.

Na dança o que acontece ao gesto é que este se multiplica num conjunto de movimentos sobrepostos entre si e é nessa sobreposição de movimentos, nessa combinação específica de movimentos, que encontramos o equilíbrio para o nexos coreográfico. O corpo identifica-se na dança como um sistema com a sua gramática e semântica próprias, pois leva os gestos, as movimentações articulares de partes do corpo e as transferências de peso indefinidas, a uma construção ligada e sobreposta de todos os movimentos, com um fluxo, trajecto de energia e força específicas. Sobre esta específica questão, José Gil afirma:

Em suma, procurando dançar a gramática, o bailarino visa esse «ponto de fusão» que solda os gestos e o sentido num único plano de imanência. (...) dançar é, não «significar», simbolizar ou indicar significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos esses sentidos nascem. (Gil, 2001: 95)

Assim, no movimento da dança, o sentido é a própria acção. E como o sentido pode ser transmitido de várias formas (imagem, narrativa, palavra, som), na dança recorre-se a esses vários modos de comunicar e de significar para transmitir o sentido pretendido, transformando e integrando o sentido em movimento.

A análise precedente permite-nos concluir que o que faz uma coreografia ter sentido e ser compreendida não será apenas a escolha dos movimentos, mas a

definição de um fio condutor que irá permitir aos movimentos guiarem-se sobre ele, gerando assim uma coerência que se deseja. A arte retrata o que o homem vive, é, presença, inventa e sonha. Podemos, de algum modo, dizer que as artes realizam uma função análoga a um processo de tradução. Dessa forma, na dança, a coreografia, não visará tanto transmitir um sentido, uma vez que, ela própria será o sentido. Mais precisamente ela “é o movimento do sentido” (*Idem*: 97).

Capítulo IV. A Narrativa e a racionalidade que lhe é própria

A abordagem levada a cabo neste tópico, bem como na definição de “narrativa” e de “géneros narrativos” muito deve, em particular, à revisão bibliográfica da obra de Jean-Michel Adam e Françoise Revaz, *A análise da Narrativa*, 1997 [1996].

O sentido dos conceitos em análise, sendo próximo, é todavia distinto. Segundo os autores referidos, quando falamos de “géneros narrativos” estamos a referir-nos a categorias de discursos que caracterizam as mais diversas variantes culturais de que são exemplo os discursos: literário, religioso, jornalístico, entre outros. Contudo, antes de falar da narrativa como género, há que entender a narrativa como organização de enunciados, ou como uma certa forma de estruturar um texto. A dificuldade de obter uma definição unívoca de narrativa resulta do facto de, ao nível da linguagem corrente, o termo ser usando indistintamente para designar “narrativa”, “história” ou “narração”. Com a mesma espontaneidade, fazemos igualmente uso, indistintamente, de verbos como “narrar”, “relatar” ou “contar”.

Para a economia deste estudo, importa entender melhor o processo e/ou modo como a narrativa se constrói e como ela se relaciona com a linguagem, de modo a obter, a partir desse conhecimento, as ferramentas que nos permitam compreender a transição da narrativa (na sua base privilegiadamente escrita) para a linguagem não verbal.

Em primeiro lugar, a narrativa, segundo os autores Jean-Michel Adam e Françoise Revaz (1997 [1996]), é a representação de acções, ou seja, tem como objecto principal a acção. Trata-se de uma reflexão e transposição da acção humana para e no texto narrativo. Podemos considerar, assim, que o texto narrativo é o

resultado de uma actividade criativa que tem em vista retratar um determinado segmento da acção humana. Essa acção humana, retratada no texto narrativo, tanto pode referir-se a “factos” do real como do imaginário. O que importa distinguir é a causa ou motivo. Referimo-nos a uma “causa” ou ao “nexo causal” quando nos referimos a algo que consequencia um determinado efeito, o que acontece antes (a “causa”) é algo de natureza distinta e precede, necessariamente, o que acontece depois (que consideramos o seu “efeito” ou “consequência”), permitindo, assim, ser descrito independentemente. Do modo como, numa racionalidade do senso comum, percebemos o mundo, há sempre um nexo causal entre uma dada acção e o que a motiva, o mesmo é dizer, o seu “motivo”. Deste modo, o “motivo”, ou razão do agir, não pode dissociar-se de qualquer acção, relativamente à qual ele é causa. Não podemos dissociar a “causa” do seu “efeito”, o mesmo é dizer, o “motivo” da acção a que dá origem. A esta luz, a acção voluntária deve ser entendida sempre como o resultado de uma “razão de agir”, um “motivo” imputável ao agente, trazendo após si as inerentes consequências ao nível da responsabilidade do agente, relativamente às consequências dos seus actos. A personagem central numa narrativa é aquela que tem um motivo ou razão de agir e um objectivo a cumprir.

No que à estrutura da acção diz respeito, há regras que regem o seu desenvolvimento. As acções não se desenrolam ao acaso. Há leis e normas que regulam a sua ocorrência, sendo da liberdade do agente obedecer ou infringir voluntariamente.

No texto narrativo é muito importante a unidade da acção. A definição da acção “una” chegou a ser referida por Aristóteles na sua obra *Poética* (2003 [s/d]) como um “todo” com um princípio, meio e fim. Para a construção da narrativa, Aristóteles sublinhava a importância da “causalidade lógica” entre os factos.

As acções na narrativa são definidas como “correctas” ou “erradas”, “boas” ou “más”, “justas” ou “injustas”, consoante o valor moral de que as reveste o grupo social em que se inserem. Dependendo das normas que são próprias de uma dada cultura, as acções são aprovadas ou reprovadas, segundo as mesmas são conformes com aquilo que está pré-definido e avaliado (consoante as vezes que a acção acontece, se é aceite na opinião comum ou não), como “normal” para aquele grupo específico. Podemos

então concluir que nenhuma acção é inteiramente neutra em termos éticos. Haverá sempre um julgamento que recai sobre a acção.

Segundo Jean-Michel Adam e Françoise Revaz (1997 [1996]), para construir uma narrativa há que “mobilar” o seu mundo, sem esquecer de “decorar” um pormenor que seja. “Mobilar” será, então e na nossa perspectiva, proceder à caracterização específica das personagens, dos indivíduos, e saber enquadrar os factos num tempo e espaço determinados. Mesmo que o mundo da narrativa não pertença ao real, a mundo de referência, mesmo que seja fantasiado e irreal, mesmo assim, esse mundo não foge nunca à coerência dos princípios definidos para a construção da narrativa.

Importa, neste nosso contexto de uso, definir o conceito de “mundo” quando a ele nos referimos na análise da narrativa. No presente contexto, que é o da construção narrativa, pensamos ser apropriado usar o conceito de “mundo”, não o mundo dos factos a que se refere Wittgenstein (1987) mas ao mundo de “estado de coisas possíveis” (a que se refere o mesmo autor) e que é o mundo das proposições com sentido, sejam esses mundos reais ou ficcionais, quer se cruzem ou não entre eles, respeitando mesmo assim uma coerência que lhes dá sentido.

Na narratologia actual, a noção leibnitziana de “Diegese” ou de “Universo(s) Diegético(s)”, abrange parcialmente as noções de “história”, “narrativa” e até mesmo a de “ficção”. A noção de Universo Diegético é utilizada, então, para referir um mundo específico construído por qualquer narrativa que segue as suas próprias leis, onde habitam personagens com características que não têm de ser exactamente como as do mundo real.

A oposição entre as situações que ocorrem no início e as que ocorrem no fim, constituem, segundo Aristóteles, o adequado critério para uma definição da narrativa. Atentemos nas palavras do estagirita que aludem à delimitação da narrativa:

Para fixar de forma simplista um limite de acção, diremos que a duração que permite a inversão da infelicidade em felicidade ou da felicidade em infelicidade por uma série de elementos encadeados de acordo com o verosímil ou o necessário, fornece uma delimitação satisfatória da extensão. (Aristóteles, 2003 [s/d]: 51-60)

Não é só o tempo que decorre que faz uma situação inicial passar para a situação oposta no final. É necessário que se opere uma transformação dos predicados iniciais no decurso de um processo a decorrer na narrativa. Na perspectiva aristotélica, sobre a “acção una”, o princípio corresponde à situação inicial, “o antes do processo”, o meio corresponde à “transformação ou processo” e o fim corresponde à situação final que o autor designa como “o depois do processo”.

Por último, importa sublinhar que toda a narrativa persegue, não uma, mas várias finalidades. Uma delas, pensamos que a primeira, é ser explicativa. De facto, uma narrativa que não chega a explicar, que não responde aos porquês das acções, não é narrativa, como nos dá conta Paul Ricoeur. De certa forma, todas as narrativas encerram uma dimensão explicativa. São exemplo paradigmático, desta natureza explicativa, as narrativas etiológicas, os mitos e lendas. De facto, os mitos⁴² e as lendas⁴³ são narrativas que comportam dois mundos: um mundo real que tem um enigma para resolver e um mundo fictício que contém a solução do enigma suscitado pela vida real. O mito, em particular, tem como função encontrar respostas explicativas tanto para os problemas fundamentais do indivíduo como de uma determinada sociedade.⁴⁴

⁴² Tito Cardoso e Cunha, em *Antropologia e Filosofia – Ensaio em torno de Lévi-Strauss*, p. 52, dá-nos conta de que se deve a Lévi-Strauss o primeiro estudo consistente sobre o mito, publicado em 1949 com o título *A Eficácia Simbólica*. O tema do mito e a complexidade da sua estrutura são retomados por Lévi-Strauss em 1955 em *A estrutura dos mitos*. Ambos os textos referidos são fundamentais para a compreensão da natureza e estrutura dos mitos e encontram-se compilados na obra de 1973 *Antropologie Structurale*: o texto *A eficácia simbólica*, contido a pp. 205-266; a *Estrutura dos mitos*, contida a pp. 227-255.

⁴³ Neste contexto as “lendas” são narrativas (escritas ou veiculadas oralmente) de acontecimentos que não têm comprovação histórica.

⁴⁴ Segundo refere Tito C. Cunha na obra supra citada, o mito pode assumir duas configurações distintas: a de “mito individual” (como o do mito individual do neurótico) ou a de “mito social”. O Mito de Édipo, na sua natureza paradigmática, permite explicar tanto o mito individual, associado aos estádios de desenvolvimento da personalidade individual, como permite explicar, enquanto “mito social”, a passagem do *estado de natureza* ao *estado de cultura* da sociedade humana.

Somos de opinião que em *Pedro e Inês* coexistem essas duas configurações do mito: enquanto “mito individual”, diz respeito à oposição pessoal entre D. Pedro e seu pai D. Afonso IV e dá-nos a saber o modo como foi tragicamente superada a oposição parental; enquanto “mito social”, o mesmo drama compromete e envolve toda a sociedade, explicando o modo como foi superada a instabilidade social e resolvido o problema da soberania nacional.

Capítulo V. Natureza e Função do Gesto Simbólico

Segundo José Gil, na sua obra *Movimento Total*, “O gesto é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição.” (Gil, 2001: 103). Mas José Gil também afirma que o contrário também pode ser na dança por exemplo, quando numa sequência de movimento o sentido dos gestos é presente ou se ausenta. Fenomenologicamente falando, todo o sentido ou significação tem um “destino”. Um gesto leva a outro e esse outro a outra proposição e essa a um outro sentido.

Na dança, mesmo quando os movimentos são “abstractos” ou seja, “desprovidos de sentido definido, traduzível na linguagem articulada” (*Idem*: 104), a verdade é que se compreende sempre um “sentido” do movimento dançado. Não é por isso que a coreografia não é entendida. A verdade é que, desprovido do sentido fenomenológico, todo o acontecimento de um gesto ou movimento remete para um sentido inconsciente. O observador irá sempre associar um objecto, um acontecimento, um movimento a um universo específico do seu inconsciente.

É ainda José Gil que nos dá conta de que: “Os afectos de vitalidade exprimem a potência de vida de um afecto, a força de afirmação da vida, assemelhando-se nesse aspecto ao *conatus* de Espinosa.” (*Idem*: 105) Os movimentos e os gestos que têm origem nos afectos de vitalidade não necessitam de ser explicados para os entender. Contêm em si o sentido e o que o faz decodificar, pois são os afectos de vitalidade que nos permitem compreender os afectos categoriais, sejam eles o medo, a alegria ou a surpresa.

Quando, na dança moderna⁴⁵, se começou a entender a dança como meio de exprimir as emoções pessoais, a dança passou a ser exemplo da expressividade dos afectos de vitalidade. Sem haver códigos específicos ou repetidos em todas as linguagens coreográficas dos coreógrafos, o espectador não deixou de entender e

⁴⁵ Movimento associado ao aparecimento do movimento do corpo “natural” de Isadora Duncan e alaistrado, ao mesmo tempo, por vários coreógrafos norte americanos e alemães (Loïe Fuller, Ruth Saint Denis, Rudolf Von Laban e Mary Wigman) nas primeiras décadas do século XX. (Michel e Ginot, 1998 [1995]: 81-139) A dança moderna surge como consequência do pensamento e de uma nova atitude física e psicológica perante a vida, presentes no início do século XX e afectados pela Primeira Guerra Mundial. John Martin (2004 [1933]), crítico e teórico influente na dança americana nos anos 40 e 50, defende a dança moderna como uma dança que deve apoiar-se na essência do psicológico, dizendo ser necessária uma intensificação das emoções e simplificação na dança face às consistentes regras da técnica de dança clássica, o ballet, que respondesse às necessidades e mudanças emergentes da época.

compreender o sentido da coreografia. O coreógrafo passou a preocupar-se em exprimir o que sente ou o modo como algum assunto o afecta e não um sentido categorizado como, por exemplo, o de alegria. Contudo, importa referir que não é apenas na dança moderna que os afectos de vitalidade se exprimem. Estes estão presentes em toda a forma, linguagem e estilo de dança. Ou seja, estão presentes em todo o tipo de movimento, seja ele codificado, não codificado ou improvisado. Isto porque, quando se inicia a comunicação, o campo semântico permite ao corpo exprimir-se partindo dos “afectos de vitalidade” desencadeado no movimento uma energia e força vital que habita no corpo, e é assim que os afectos se exprimem em todo o género de dança.

Assim sendo, o que é um gesto quando se fala do movimento do corpo na dança? O gesto na dança aparece numa sequência contínua ou, melhor dizendo, num contexto coreográfico que transporta e que se define como uma ligação sequencial entre todos os movimentos, momentos e secções. Assim sendo, o “gesto dançado” nunca aparece só numa coreografia. Quando surge, já nasceu de um propósito anterior e vai transformar-se noutro movimento. Como explica o autor:

Nesse sentido, não tem contorno, tem apenas um em-redor, esquia-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio. (...) Que o gesto fique sempre para aquém de um limite marca o primado do movimento que o transporta relativamente ao movimento que ele transporta. (*Idem*: 108)

O gesto fica sempre aquém de si próprio devido à sua velocidade. O gesto é sempre mais “lento” que o movimento. Aqui entendemos velocidade “lenta”, pois permite uma leitura do movimento mais clara e directa ao espectador. Como se o movimento “base”, que vem de trás e que se segue depois do gesto, surgisse com “legendas” no momento gestual. O corpo dançado não age como no “dia a dia”. O movimento de um bailarino, em plena acção coreográfica, é simbiose dos movimentos e acções presentes em todos os corpos em acção no “dia a dia”. Se assim não fosse, seríamos constantemente todos nós bailarinos. Precisamente por isso, o gesto dançado não é igual ao gesto “comum” realizado no contexto do “dia a dia” porque, como acima foi referido, todo o movimento dançado, num contexto específico

coreográfico, se encontra numa constante ligação e suspensão quando o gesto acontece, além de que, em palco, este é sempre amplificado. Como se tivesse sempre algo para “dizer” e a acrescentar ou a desejar. Nessa suspensão o autor encontra duas variantes:

Retenção e precipitação, eis os dois aspectos contraditórios que compõem o gesto dançado, como se a precipitação em querer atingir a velocidade máxima do fluxo reconhecesse a sua impotência e decidisse empregar a sua energia em reter-se; mas de tal maneira que a retenção não impedisse a velocidade de se desenrolar: pelo contrário, libertando-se de um fim, anima-se do interior, torna-se maneira viva de se dobrar desdobrando-se, de mostrar os circuitos de sentido do movimento invisível. Por outras palavras, o gesto torna actual um movimento virtual. (*Idem*: 110)

Segundo Kant (1998 [1793]), que ao explicar porque é a dança referida como arte sublime, o gesto traça um caminho como o da imaginação, que não chega a tornar-se concreto como a “imagem” mental. Os gestos dançados, segundo Kant, são como tentativas esforçadas (a “precipitação” falada em José Gil) mas frustradas (a “retenção”).

Não devemos concluir que algo falta ao gesto dançado por sair “frustrado”. Pelo contrário, por ficar aquém de si próprio, ele próprio indica qual é o caminho para o significado, sem nos dar directamente o “objecto”, neste caso a significação concreta. E esse é o sentido do gesto, “(...) pura ostentação de um movimento em direcção a significações (...)” (*ibidem*). Portanto, nada falta ao gesto, pois é na sua frustração final, que cria suspensão, e nos permite ligar aos movimentos seguintes e à compreensão coreográfica.

Se o gesto dançado nos permite ligar os movimentos, este tem um papel transitório que ao ser colocado fora dessa função como “ponte”, fica sem conteúdo, pois já não vemos a intenção, a origem da emoção e a sensação que se transforma. O gesto tem origem na intencionalidade e esta procede do pensamento, das emoções que se sentem nesse corpo-mente e que necessitam de ser exprimidas. Mas não só, o gesto, além de ser transitório, também transporta um sentido inconsciente. Esse

sentido inconsciente habita no fluxo do corpo do bailarino, e expressa-se na forma como ele interpreta e exprime o que sente.

Nesta linha de pensamento, a emoção, ou os afectos de vitalidade que se sente no corpo é o próprio gesto, e se o analisarmos enquanto movimento mecânico e o transportarmos para um corpo dançante num contexto coreográfico específico, cria-se então o “gesto dançado”. Ou seja, a dança transforma aquilo que já existe na vida do “dia a dia”. Transforma, condensa, intensifica, desfaz o gesto, de forma a dar-lhe uma importância, que não existia antes, e uma visibilidade outra, ao colocá-lo no principal foco do movimento dançado. A dança, ao explorar uma gramática já existente, está a criar outra, onde os focos na maneira de comunicar são outros. Os focos são outros porque se dão transformações específicas e objectivas num corpo que se move criando e explorando várias e novas formas e maneiras de significar o movimento (linguagem e estilo coreográfico): e assim surge o corpo dançado.

O gesto dançado, ao ser a expressão dos afectos de vitalidade e ao conter informação transformada do movimento do corpo no “dia a dia”, torna-se tão pessoal como universal. A expressividade gestual num bailarino na mesma frase de movimento não será transmitida de igual forma pois cada um sente e exprime de uma maneira própria e pessoal, contudo, o valor de transição e o que conduz coreograficamente (os motivos) não perdem sentido e transmitem-nos igual percepção sobre a significação da obra mesmo revendo a obra com bailarinos diferentes. O que pode acontecer, então, é gostar mais da interpretação de um bailarino que da interpretação de um outro, devido à forma como o bailarino sente e interpreta a dança. E isso afecta-nos, nos nossos afectos de vitalidade, também eles pessoais.

Capítulo VI. Significação e Comunicação na Narrativa e no Gesto Simbólico

VI.1 A reescrita do drama narrativo

Para Aristóteles, o drama define-se como representação da acção e o drama, enquanto representação da acção, pode ser interpretado de duas maneiras: como representação num texto escrito ou representação performativa de um texto.

“Drama”, tal como refere Krasner David e David Z. Saltz (2009 [2006]), é uma palavra que, para os parâmetros da filosofia da arte teatral, se pode aplicar em duas formas de arte: a arte de compor textos de acção performativa e a arte da performance desses mesmos textos. É, deste modo, uma palavra com um significado dual. Para a economia da investigação levada a cabo nesta dissertação, deparamo-nos com as duas formas de arte. Aqui, o “drama” enquanto arte literária, que consiste na construção escrita do verbal, é a narrativa que serviu de base e princípio do projecto coreográfico *Pedro e Inês* de Olga Roriz. Sem este drama sobre uma história, lenda, mito escrito, a proposta desde projecto coreográfico nunca aconteceria. E o “drama”, enquanto arte literária, pode ser lido e interpretado performativamente. Foi isso mesmo o que a coreógrafa Olga Roriz se permitiu fazer, ao reescrever o drama narrativo de Pedro e Inês para uma nova linguagem, a linguagem da dança. Por outro lado, o “drama” é também ele arte performativa, pertencente à mesma família da música ou da dança, que só pode ser apreciada, sentida e avaliada ao vivo no momento da performance. Sendo assim, o objecto de estudo que utilizei para realização desta dissertação de tese que é a gravação, em formato DVD, da coreografia *Pedro e Inês*, deve ser assumida apenas como um registo de uma performance.

Apesar da minha vivência pessoal contar com a experiência de ter visto presencialmente o acontecimento performativo de *Pedro e Inês* de Olga Roriz três vezes, em diferentes meses/anos e com intérpretes diferentes, não posso considerar este registo como “drama” e a partir dele julgar percepções e experiências emocionais que só ao vivo consegui sentir e viver, tendo em conta a sua natureza efémera, como nos dá conta Paulo Filipe Monteiro: “A área do espectáculo, ao vivo, é por definição a da obra efémera. Uma das seduições e ao mesmo tempo frustrações do espectáculo é que não fica nada de concreto: ficam apenas as memórias, ou os registos noutros suportes que são de uma natureza diferente.” (2010: 371)

A esta luz, não posso afirmar que tenha sido a partir desse registo que analisei a obra, tendo em conta, por exemplo, a intensidade da afectação emocional global do acontecimento performativo sobre mim própria, enquanto instância da recepção. Na necessidade de ir além da minha própria percepção pessoal, recorri a testemunhos pessoais expressos em críticas e entrevistas publicadas e, sobretudo, à longa entrevista que me concedeu, a coreógrafa Olga Roriz, sob condição expressa de a mesma ser

utilizada exclusivamente para os fins académicos no âmbito do presente trabalho de investigação. Todos estes contributos se cruzam, inevitavelmente, com a minha própria memória da experiência do visionamento, três vezes repetida, do filme *Pedro e Inês*. Contudo, para análise e estudo das questões que este trabalho coloca, senti a necessidade de assumir algum distanciamento crítico face à minha própria experiência; para tanto, procurei racionalmente distanciar-me, tanto quanto possível, dos registos gravados na da minha própria memória. Não obstante, reconhecer que essa tentativa foi parcialmente falhada, na medida em que reconheço que as impressões que ficaram do visionamento repetido de *Pedro e Inês*, que desejara denegar, terão contribuído, mais do que supunha para ajudar a formar o meu juízo crítico e reflexivo presente na minha análise da obra coreográfica *Pedro e Inês* e na minha percepção do modo como ela percebe a experiência do sensível e do vivido, enquanto drama performativo.

Referi então que são dados dois sentidos diferentes à palavra “drama”. Um sentido associado à noção de “drama” enquanto composição, e um outro associado à de “drama” enquanto performance. Por detrás da noção de “drama” enquanto composição, sempre terá de existir a figura do escritor (ou escritores) da acção, autor (ou autores) da narrativa. No caso presente, sabemos que Olga Roriz recorreu a uma grande diversidade de obras literárias de autores que narram o drama passional de *Pedro e Inês* e que integram a listagem disponível no Anexo 8, p. 118.

No que à autoria diz respeito, temos de considerar o artista que pertence ao universo dos artistas “criadores”, aqueles que dão vida ao texto que criam e levam à cena, e, em contraste, o grupo daqueles que se envolvem no “fazer” do plano performativo, como acontece, na maioria dos casos, com a coreógrafa Olga Roriz. A arte performativa contemporânea envolve actores, directores artísticos, cenógrafos, designers de luz, directores musicais e técnicos que contribuem para a construção do plano de acção performativo, daí sustentarmos a tese de que “o artista fazedor” em *Pedro e Inês* será, em grande medida, a coreógrafa. Ou seja, dentro da definição de “drama” enquanto performance, encontramos duas variantes: a do artista que contribui para o drama enquanto composição do drama já escrito, que é um novo “criador”, pois terá de “reescrever” o drama à sua maneira; e a do artista que contribui para o drama enquanto execução do plano de acção, que é o “executor” e, neste caso, referimo-nos aos bailarinos. Estamos, então, perante dois grupos de artistas referentes

a diferentes artes dramáticas: os artistas da arte de criação ou composição e os artistas da arte da execução ou performance. Contudo, sabemos que neste processo coreográfico o “criador” da reescrita, a coreógrafa, iniciou o processo de síntese do movimento a partir do seu próprio corpo, fazendo dela própria uma executante também. Posso afirmar, então, que o criador pode ser também um executante. Contudo o mais comum é haver um(a) coreógrafo(a) para a dança que faz separar as duas formas de arte, havendo assim a arte da composição (que compete ao coreógrafo) e a arte da performance (executada pelos bailarinos). Em *Pedro e Inês* já sabemos que o movimento não teve origem nos corpos dos bailarinos, partindo da própria intenção e corpo da coreógrafa. Mas sabemos também que a coreógrafa não participa no evento e objecto final em palco.

Interessa-nos para este estudo perceber de que modo a coreógrafa resolve a reescrita. É dado como certo que a criação, pelo autor narrativo, do plano escrito da acção procura centrar-se nas intenções; já a arte da performance é, sob esse ponto de vista, variável. Olga Roriz correu o risco de fazer perder, quando as reescreveu para a nova linguagem, as fundadoras intenções do drama escrito, pois as performances são avaliadas pela sua variabilidade e diversidade, ou seja, as performances permitem interpretações que contêm as marcas e idiossincrasias próprias de cada intérprete, através de qualquer estilo de movimento. Por exemplo, a performance de um executor de um plano de acção específica não é igual à performance de outro executor do mesmo plano de acção, varia de intérprete para intérprete, de pessoa para pessoa.

Sabemos, então, que a intenção do drama escrito pretende ser directa, na eficácia da mensagem, universal, no seu âmbito, e perene, na sua pretensão de permanecer no tempo; todavia, a intenção do executante do drama é pessoal, uma vez que ele sente e parte para a acção que é única e irrepetível, com o próprio corpo que, por sua vez, é também único. Por esse mesmo motivo, pela sua efemeridade, o drama performativo só é apreciado e avaliado ao vivo, no momento em que a acção acontece. Por isso mesmo, o objecto que utilizei para estudo da obra *Pedro e Inês* em formato DVD não é considerado drama. Drama foi o que eu presenciei três vezes ao vivo e de que parto agora para análise, a partir da memória da experiência do sensível que me ficou, bem como de um registo em formato DVD de que me sirvo para fazer a

análise detalhada do movimento, da estrutura coreográfica, das secções, e detalhes que, por sua vez, só conseguem ser analisados detalhadamente através do registo.

É interessante compreender, assim, que ao vivo o que importa é a experiência do sensível no evento que é. Ao vivo, o que importa ao olho de quem vê é a carga dramática, enquanto que com o registo podemos dar-nos ao luxo de desvendar e tentar perceber como é que o criador consegue construir esse material e como o deixa apresentar.

Nenhum texto dramático é determinado em relação a todas as características relevantes para uma performance. Para uma performance, não importa ao coreógrafo a reunião de todos os conteúdos presentes no texto dramático, mas sim a escolha. E isso foi o que Olga Roriz fez, escolhas. Podemos avaliar as artes performativas contemporâneas, neste caso a obra *Pedro e Inês* em virtude das escolhas que os criadores fazem, observando a sua visão, profundidade e criatividade. Um plano performativo, um plano de acção ou um drama literário, necessitam ser completados por performances, e por isso mesmo as performances são frequentemente denominadas de “interpretações”: interpretações dos planos performativos ou planos de acção. *Pedro e Inês* é, então, uma interpretação de Olga Roriz sobre o drama já existente de Pedro e Inês.

O texto dramático e o plano performativo ou o plano de acção, disponibilizam ingredientes específicos (personagens, história, caracterizações etc.) para a realização da sua acção, a performance, do mesmo modo que dá a ver o contexto emocional global da obra e as características apropriadas para o trabalho de transformar o texto em acção. Olga Roriz recorreu ao estudo da história, da lenda, do mito narrativo, estudou as personagens envolventes do drama para conseguir escolher os ingredientes de que pretendia servir-se, isto é, o que para ela era interessante tratar do drama, e recriá-los, respeitando o que para ela neles havia de essencial.

Contudo, mesmo com os “ingredientes” todos em mão, a forma como, por exemplo, o coreógrafo interpreta e selecciona o que para si é essencial e a forma como o bailarino interpreta e vai executar, pode variar. A acção tem a possibilidade de recriar o texto dramático pois o texto dramático o permite. Para que possa ser transformado em performance, cada texto dramático requer uma constante actividade

interpretativa, por parte dos executantes, que devem ir sempre mais além do que está escrito ou do que foi previamente estipulado.

Todas as execuções da arte dramática terão sempre uma interpretação própria e cada variação trará sempre algum aspecto ou característica diferente da “receita base” que é o texto dramático, o plano performativo ou o plano de acção. Olga Roriz conseguiu-o através da constante transmissão de material de estudo aos bailarinos ao longo dos ensaios e pedindo a cada um que criasse a sua própria história pessoal em volta de um tema dramático da história de Pedro e Inês. Assim, ao pedir a cada bailarino esse contributo pessoal, que os fizesse sentir na pele as memórias e vivências que eles próprios já haviam vivido ou presenciado, a coreógrafa consegue passar o drama (que requer a constante actividade para que seja sentido) a quem presencia o evento. Além disso, a própria coreógrafa viu-se na necessidade de acrescentar, de ir mais além do texto dramático escrito, tal como é “pedido”, para se conseguir transmitir o drama, para conseguir que o acontecimento dramático performativo provocasse, à partida, um impacto emocional determinante, de forma a transmitir eficazmente a história ao espectador – e isso é “drama”.

Uma performance, ao invés de um objecto como o texto dramático ou o plano performativo, é um evento, e é um evento muito específico na medida em que é uma acção humana. Uma produção, por via da performance, requer a acção humana e a acção humana requer intencionalidade. A intencionalidade, como tivemos oportunidade de referir em momento anterior (pp. 34-39), envolve o plano mental, que é tão físico como o resto do corpo, que permite comandar o movimento do corpo com a “ direcção ” correcta (não falo apenas de direcções espaciais) num momento específico. Contudo, a acção humana não requer apenas intencionalidade. É necessário um modelo, um plano, e esse modelo e plano é que podem ser “reconstruídos” pela acção.

Diria que uma produção de uma performance requer algo mais do que meros corpos em movimento, interagindo numa relação causal. Uma produção exige uma interpretação dada pelas “determinações” do texto dramático, pelo plano performativo ou plano de acção. Importa referir que não é apenas a interpretação que torna a performance em si intencional. Para estabelecer a interpretação, para instanciá-la em palco, exige-se pensamento, um exercício mental. Ou seja, exige-se

uma interpretação da interpretação, pertinente às circunstâncias imediatas requeridas pela performance ao vivo. Foi-nos possível confirmar que Olga Roriz recorreu a vários exercícios que exigiam dos bailarinos que sentissem, de forma pessoal, o papel e a obra em que se inseriam.

Resumindo, existem duas formas de drama: drama enquanto composição que envolve um autor que cria a obra – um texto dramático, um plano performativo ou plano de acção; drama enquanto performance que envolve executantes que fazem a acção do plano da performance e que requer uma interpretação. Um objecto de arte criado pelo autor – um texto dramático, um plano performativo ou plano de acção – é um objecto material que serve como modelo base. A performance é um evento gerido por actos intencionais e interpretativos. Desde modo, só poderemos designar como “arte” uma arte performativa se esta contiver esta dualidade. Porque, mesmo em caso de dança improvisada, esta tem de ter um plano, uma base, um guia que a faça ter coerência e a ajude a desenvolver-se.

VI.2 Performance e Registo

Tendo em conta a dilucidação a que chegámos do conceito de “drama enquanto performance”, um problema novo se nos coloca de seguida: o de saber de que modo se mantêm os traços que distinguem tão específica forma de arte na sua relação com os novos *media*. Esta questão torna-se mais pertinente a partir do momento em que, na nossa análise, fazemos uso do registo em formato DVD da performance de *Pedro e Inês*.

Interessa-nos, por isso, perceber, através de Krasner David e David Z. Saltz (2009 [2006]), a forma como os *media*, como acontece, por exemplo, na divulgação dos “filmes registo”, atingem uma audiência e se, nesse processo de mediação, se mantêm, se modificam ou, de algum modo, se perdem os traços próprios do modo como uma performance atinge o espectador numa representação ao vivo.

Os *media audiovisuais*, tal “filmes registo” disponíveis em formato DVD, atingem hoje um número indeterminado, mas seguramente grande, de pessoas. Seja através de reposições pontuais pelos *media audiovisuais*, seja através da aquisição do “filme registo” em formato digital, a obra *Pedro e Inês* de Olga Roriz está hoje ao alcance de um número crescente de “consumidores” de bens culturais. Importa

reconhecer que a aquisição da obra em DVD oferece ao “consumidor” a vantagem de, a baixo preço, visionar o filme quando, onde e as vezes que quiser.

O drama, enquanto performance, pode ser também uma forma de arte capaz de seduzir o universo dos investidores e produtores de bens culturais. Por exemplo, uma grande produção de um espectáculo pode ser apresentada em vários locais ao mesmo tempo por diferentes intérpretes, mas com o mesmo conteúdo. O que marca a diferença entre a apresentação ao vivo do drama enquanto performance e a sua reprodução pelos *media* é essencialmente “o olho”. Uma performance é essencialmente concebida para ser apreciada, absorvida, criticada, consumida ao vivo, enquanto que os *media* operam como dispositivo de transporte e de transformação que se interpõe entre a performance e o olho de quem vê. Os *media* dão-nos a ver o drama sob um novo olhar – o olhar que resulta do processo de construção mediática que os *media* operam sobre a realidade que nos dão a ver. O que vemos, a partir dos *media* não é já a realidade mesma mas uma realidade construída pelos *media*.

Coloca-se então o problema de que os *media* nunca conseguirão substituir o drama enquanto performance pois não conseguem, por mais atractivos e estimulantes que eles sejam, dar ver ao seu público tudo o que uma performance ao vivo consegue transmitir ao espectador. Entra aqui a questão da experiência da imediação e do sensível. A presença do homem como espectador, enquanto ser sensível que acolhe e percepçiona experiências numa performance dramática, gera uma interpretação única que é a sua, isto é, do próprio espectador, sobre aquilo que vê, que por sua vez é também único e baseado em actos interpretativos, em crenças e valores que são próprios dos intérpretes do drama tratado.

A esta luz, importa considerar dois modos diferenciados de percepçionar o drama: a experiência do sensível do “olho” que vê ao vivo, ou seja, aquilo que sente e vive no momento em que assiste à performance; e a observação da experiência do sensível (intenções e interpretações) de quem interpreta, ou seja, a crença, o trabalho, a forma como o intérprete se entrega, comunica e transporta, também essencial para a avaliação e crítica para quem vê.

O que o executante sente ao entrar em acção, sentimos nós também enquanto espectadores, e isso, esse trabalho e transmissão de uma experiência sensível entre o executante e o espectador é “drama”. Para haver drama enquanto performance,

executante e espectador têm de constituir-se, como tais, reciprocamente: um não pode existir sem o outro, o significado da existência de um só existe porque o outro existe também. E, por essa razão, um drama enquanto performance só acontece porque tem executantes e espectadores. Deste modo, este não pode ser um trabalho dos *media*. Ao ser transmitido pelos *media*, o drama enquanto performance deixa de ser um drama e passa a ser a construção mediática de um acontecimento cultural.

Ao vivo, uma performance é o resultado das intenções, crenças e desejos do executante, não a mera consequência produzida por um qualquer dispositivo de difusão, seja ele automático, químico ou resulte de processos electrónicos. As performances ao vivo são o resultado, acima de tudo, de processos mentais, ou seja, de actos interpretativos. Já as reproduções em vídeo ou filme, não são já o resultado de processos mentais mas de processos que obedecem a uma lógica própria: a que preside à construção da realidade mediática. Para a questão em presença, não tem qualquer relevância saber se a pessoa responsável pela projecção de um filme acredita ou não no que projecta. As suas crenças e valores não afectam nem influenciam nem o curso do filme nem o espectador. De facto os *frames* do filme não mudam de percurso uma vez prontos para serem apresentados ao espectador. Ao invés, uma performance ao vivo é objecto de constante julgamento e interpretação, seja por parte dos críticos, dos técnicos de luz e som, dos criadores e dos próprios espectadores. A performance ao vivo revela-se, deste modo, vulnerável, uma vez que nela estão em jogo as crenças dos intérpretes e as de todos os agentes envolvidos em todo processo de um acontecimento ao vivo como é o da performance.

Desta forma, por muito bem sucedida que seja a gravação de uma performance em filme formato DVD, sobre ela não pode recair uma apreciação estética, uma vez que, enquanto tal, não é uma forma de arte. Ter-se-á transformado numa outra experiência pois a performance em questão não foi criada para ser, essencialmente, um filme. Uma vez criada para um público, para ser interpretada ao vivo num local específico, ao ser filmada, transforma-se apenas num registo de uma performance enquanto forma de arte. Contudo, é bem diferente o caso de uma performance criada para ser apresentada especificamente em formato de filme. Sendo esse o caso, ela já pode ser considerada uma forma de arte, só que, então, não merece a qualificação de “dramática”.

De um ponto de vista ontológico e categorial, a arte de ficção narrativa dos *media* e a do drama e artes performativas são profundamente distintas. Os trabalhos de arte realizados pelos *media* são tipos que exigem modelos que gerem as performances através de processos automáticos de causação física pura. As performances dramáticas requerem actores, bailarinos, cantores, equipa técnica de luz e som que geram a performance relevante através de processos de decisão constantes em curso, ou seja, actos mentais que são compostos por crenças, julgamentos e interpretações.

A interpretação dos executantes, numa performance ao vivo, poderá ser julgada como mecânica e como tendo um modelo físico, tal como acontece num filme. Mas não deverá ser julgada assim. Só o será numa perspectiva existencial e materialista que possa considerar que as propriedades mentais são redutíveis a propriedade físicas. A causa mental é ontologicamente diferente da pura causação física em aspectos pertinentes. Por muito bem estudada que esteja uma performance dramática, a sua concretização nunca será automática, meramente comandada por processos físicos automáticos. O drama enquanto performance é um constante processo mental que resulta num acto único e irrepetível. Por mais que se volte a repetir a obra, haverá sempre uma percepção diferente. Tal como refere Walter Benjamin (2006), a propósito da questão da reprodução mecânica, o próprio intérprete ajusta a sua performance para o espectador ao vivo. Tendo em conta este conjunto de razões, a diferenciação, entre o trabalho de arte dos *media* e uma performance ao vivo, sempre terá de existir.

VI.3 Olga Roriz e a reinvenção da escrita dramático-narrativa

A coreógrafa Olga Roriz conseguiu, através da trama dramático-narrativa, reescrever para uma nova linguagem – a linguagem da dança – o drama amoroso de Pedro e Inês.

Como nos foi dado sustentar em momento anterior, uma narrativa tem de ser explicativa e, simultaneamente, conter uma acção una, com princípio, meio e fim. Cabe-lhe, também resolver a trama, propondo uma justificação moral que atenuie, aos olhos do público, a censura social sobre os actos de extrema violência praticados pelo herói e, simultaneamente, leve o público a compreender as suas razões e a condover-se

do seu trágico destino. Há na narrativa, um grande respeito pelo “mundo” que se cria em volta da história e esse “mundo” tem de ser coerente.

Importa-nos então saber como é que a coreógrafa, em *Pedro e Inês*, consegue a partir de um material consistente e forte, que é a narrativa, transformá-lo em linguagem da dança.

Em *Pedro e Inês* Olga Roriz construiu apenas o número de cenas necessário para a coerência da trama narrativa. Referimo-nos a cenas centrais, orientadas no sentido de levar o público a identificar, antes de mais, a história de que trata a sua obra e, por outro lado, para o público associar imediatamente a afectos de vitalidade inscritos no nosso imaginário colectivo e que a coreógrafa considerou cruciais para construção desta sua obra coreográfica.

Mesmo começando *in media res*, Olga Roriz conseguiu, através dos tramas da narrativa, contar a história de Pedro e Inês à sua maneira. Conseguiu-o na medida em que há elementos que nos remetem imediatamente para a história e porque criou uma forma diferente de as acções acontecerem. A obra coreográfica começa com o sonho perturbado de várias Inêses, pressagiando que algo de trágico lhe poderá acontecer. Tal presságio cumpre-se quase de seguida com a notícia mais trágica de todo o trama, a Morte de Inês. Daqui, Olga Roriz reenvia-nos para a evocação dos dias felizes por ambos vividos, através de Pedro que “relembra” os momentos em que os dois namoravam junto/dentro da fonte dos amores. Creio que na definição da estrutura coreográfica da obra, houve, da parte da autora, o claro propósito de introduzir o choque de grande intensidade dramática. Divisamos aqui uma estratégia tendente a “prender” o público de forma a este sentir, logo de início, um contraste de emoções de sinal contrário que o fazem emocionar-se. Um tal contraste, as mudanças súbitas de secção em *Pedro e Inês* respeitam o conceito da narrativa que defende que há que haver mudanças para haver razões de acção, como já referi em momento anterior aquando da definição de narrativa.

A incorporação de elementos simbólicos está muito presente nesta obra. Ora surgem muito discretos e simples, ora muito directos e únicos, na sua densidade simbólica com que pretendem significar. O gesto é, por excelência, a maneira privilegiada pela coreógrafa no seu propósito de conseguir o simbolismo pretendido. O gesto, nunca aparece só mas, mesmo ligado à construção do movimento, ele consegue

ser sempre muito directo e claro. De tão óbvio ele ser, o gesto torna-se certo; não há volta a dar, depois de ele acontecer, na percepção da temática da obra, tudo se torna mais claramente definido.

Para reescrever uma narrativa através da linguagem da dança, Olga Roriz respeitou as próprias leis específicas da narrativa, incorporando nela o gesto simbólico, quase como na narrativa que usa descrições e acções directas, sem segundas interpretações, para comunicar directamente e tanger as cordas da sensibilidade que afecta mais directamente o público. Afinal, o gesto, que nos acompanha desde a construção da linguagem comunicacional, é das maneiras mais óbvias e certas para nos fazer sentir os afectos de vitalidade. Não queremos com isto dizer que a dança contemporânea deixe de ser perceptível quando esta não usa o gesto simbólico. Sabemos bem que a interpretação de uma obra pode sempre “viajar” pelos mundos específicos de cada um que a vê. Então, o gesto simbólico, de certa forma, tira esse lado obtuso (ou conotativo?) da interpretação temática, mas não a interpretação moral, e esse é o encanto da narrativa, e esse é o encantamento que Olga Roriz produz em nós com *Pedro e Inês*.

Capítulo VII. Inquirição sobre as razões da demanda do essencial na produção de *Pedro e Inês*

Para a construção narrativa da obra *Pedro e Inês*, Olga Roriz utilizou a sua linguagem coreográfica e de movimento e não pôde prescindir daquilo que é basilar na trama dramática de Pedro e Inês. De facto, os momentos mais dramáticos e bizarros, no seu estranho acontecer, não podiam ser dispensados, de modo a tornar mais densa a carga emocional desejada pela coreógrafa na reconstrução do drama *Pedro e Inês*. Conhecedora da história e dos seus momentos basilares, Olga Roriz procura centrar-se no peso emocional e dramático da obra. Para atingir o fim pretendido, a coreógrafa acrescenta e amplifica em palco as emoções, fazendo emergir aí uma densa carga emocional, a partir de dois temas que tanto a fascinam: o primeiro é o tema de uma paixão carnal, sexual, em ligação tensional com um amor impossível o segundo, em radical contraste com o primeiro, o tema da traição e da morte.

A linguagem coreográfica de Roriz é caracterizada por incluir nela esta prioridade: a de reconstruir o drama, condicionada pela história e pelas múltiplas histórias e lendas, para num processo de reescrita que, de certa forma, a leva a colocá-las de lado, reinventar o drama amoroso de Pedro e Inês, na linguagem da gestualidade da dança e do movimento. O arrojo e a genialidade levaram a coreógrafa Olga Roriz a amplificar afectos e a construir em palco, uma obra de efectiva dimensão dramática, a partir dos elementos fragmentários que constituíam o seu ponto de partida. Pois é aí, na efectiva dimensão dramática, que, para Olga Roriz, habita o essencial da história e é a partir daí que se consegue conceber o drama narrativo para uma nova linguagem.

O amor de Pedro e Inês, o seu encontro à revelia dos códigos morais da época, a impossibilidade de serem felizes, o facto de haver traição, premeditação e a morte, tudo isso se revelou essencial a Olga Roriz para a produção da obra *Pedro e Inês*. De modo algum a coreógrafa podia dispensar o lado que ela considera “mágico” de toda a história, o lado bizarro e que mais contribui para criar peso e carga emocional na narrativa, tornando-a inesquecível e única: o desenterrar de Inês, o caminhar da corte desde Coimbra até à Batalha a pé, o beija-mão naquele esqueleto, a coroação Inês morta como Rainha por D. Pedro, o reencontro daquele homem com a mulher que amava morta, e, por fim, a despedida.

Olga Roriz conseguiu recriar qualquer um desses passos da história. A forma como o conseguiu é também interessante de se compreender. Utiliza a história, respeitando-a e seguindo-a, contudo, começando *in media res*, e acrescenta a essa fórmula, técnicas e estratégias outrora utilizadas noutras obras coreográficas. As multiplicações das personagens são constantes em várias das suas obras. Elas servem de amplificação e forma de carregar mais ainda a intensidade de uma personagem ou de uma situação. É uma estratégia que ajuda e contribui para a construção de uma grande intensidade dramática presente na obra coreográfica pois apresenta-nos, a nós espectadores, sem deixar escapar informação, as características que, sendo para ela essenciais, mais importa captar. Em *Pedro e Inês* as multiplicações surgem logo no início, no Sonhos de Inês, depois na Morte de Inês e, por último, na Vingança de Pedro. A estratégia da coreógrafa passou pela apresentação inicial de várias versões de Inês, por presentificar a sua morte através de repetições várias desse mesmo evento, o

mesmo fazendo ao fazer repetir várias vezes o acto vingativo de Pedro. Da “quase obsessiva” repetição de cenas, das multiplicações das personagens, resulta um contágio emocional intenso e dramático, multiplicada e amplificada, que leva o espectador a comover-se.

A multiplicação é sempre uma indeterminação, uma não-coincidência com a verdade. (...) E, dentro da ficção, é sobretudo na ficção *dramática* (e sobretudo quando ela é realizada em palco) que melhor se testemunha a realidade a encenar-se como experiência: em vez de uma realidade absoluta, o drama desdobra e multiplica as verdades e sobretudo coloca-as numa cena onde se defrontam. (Monteiro, 2010: 132)

Além disso, a multiplicação, no trabalho de Olga Roriz, tem uma razão de existir muito mais óbvia, sendo uma forma de atenção e cuidado para não esgotar um só bailarino, dando a este a possibilidade de respirar, renovar as suas energias em palco e estar sempre com a presença física, de intensidade específica, pretendida pela mesma.

A coreógrafa explica que a escolha dela surge dos 50 anos de vida: das suas vivências, instinto, personalidade, maneira de observar o mundo e o que a rodeia. A sua experiência do sensível, enquanto ser humano num “mundo” específico, tê-la-á levado a fazer, de forma quase inconsciente, a sua escolha e a tomar a sua decisão. E relembrando a técnica de improvisação, que explica que ao abrirmos a consciência ao mundo para o exterior mais nos conhecemos a nós próprios e mais nos apercebemos de que o corpo tem uma memória e uma experiência própria, podemos compreender que um corpo com 50 anos de vida e uma vasta experiência em técnicas de danças e coreografia, consegue, juntamente com um “jeito”/“génio”/“mérito” apurado, criar em pouco tempo uma reconstrução de um trama dramático narrativo para uma nova linguagem.

Conclusão

Nas palavras de abertura desta dissertação enunciámos os objectivos que haveriam de nortear este nosso trabalho. Propúnhamo-nos, então, como objectivos gerais: estudar o percurso e motivações que teriam levado Olga Roriz a proceder a reescrita, pela linguagem da dança, do drama passional de D. Pedro e de D. Inês de Castro. Para tanto, procedemos ao estudo e análise da linguagem coreográfica e cénica da obra *Pedro e Inês* e pudemos, de algum modo, apurar o modo como a coreógrafa conseguiu (re)construir a narrativa. Para esse fim, foi importante proceder à contextualização histórica das personagens da narrativa, à contextualização das obras artísticas em torno da história de Pedro e Inês e ao percurso da coreógrafa na dança em Portugal.

Por outro lado, enunciámos, como objectivos específicos: definir e caracterizar a natureza e a função do gesto simbólico da narrativa coreográfica concebida por Olga Roriz, bem como compreender de que modo acontece a significação e a comunicação através do gesto e da narrativa. Quanto aos objectivos específicos, caracterizámos a natureza e a função do gesto simbólico através do estudo e análise da linguagem coreográfica e cénica da obra e do estudo do que é a narrativa e da racionalidade que a mesma comporta.

Os meandros da narrativa de Pedro e Inês são necessários e essenciais a Olga Roriz na (re)construção narrativa para significar e tornar mais densa a carga dramática que ela deseja ver incorporada na performance dos seus intérpretes. A eventual comoção emocional do público é absolutamente secundária na ordem das suas prioridades. Prioritário, para Roriz, é transportar, através de estratégias coreográficas e dos corpos dos bailarinos, a interpretação do que para si e para a sua linguagem é essencial no drama sobre Pedro e Inês.

Para uma bem sucedida interpretação do drama que passa pela coreógrafa e pelos seus intérpretes, mesmo tendo previamente criadas frases de movimento, a coreógrafa pede aos bailarinos que relembrem situações das suas vidas privadas e que as transportem para a acção, fazendo com que cada um contribua com a sua própria interpretação e carga emocional. É interessante concluir que, através de especificações e personificações do movimento pedidas e dirigidas por Roriz, ou seja, através do *idion*

(“o próprio de cada um”) orientado pelas intenções da coreógrafa, se constrói um conjunto “uno” pretendido de uma narrativa e, com ele, se consegue “contar” a narrativa histórica dramática de Pedro e Inês.

Olga Roriz utiliza nas suas obras, e *Pedro e Inês* é exemplo disso, temas como a “paixão”, o “carnal”, o “amor impossível”, o “sexual”, a “traição” e a “morte”. É através da exposição desses temas, para os quais solicita o investimento das emoções pessoais de cada um dos bailarinos, que a coreógrafa intensifica o seu estilo coreográfico.

No decurso do meu trabalho, percebi que Roriz se deixa fascinar pela força comunicativa do gesto simbólico na dança. Gestos como o levar as mãos à cara, o beijar, o cortar o pescoço ou o trincar, permitem-lhe ser directa na mensagem a transmitir. Insere o gesto simbólico com outros elementos coreográficos que, por sua vez, também são simbólicos, como o próprio movimento e o cenário. O seu estilo de movimento apresenta, para além do gesto simbólico, uma qualidade fluída resultante da constante utilização da transferência do peso em torno do eixo vertical do corpo e resultante da acção da rotação do corpo ou partes do corpo, e também apresenta acções do encolher e distender do corpo que nos remetem ao sofrimento, presente nos seus temas recorrentes. Usando a força comunicativa do simbólico, o movimento de Olga Roriz apresenta-se muitas vezes expressionista.

Esta dissertação de mestrado deixa em aberto caminhos para futuros desenvolvimentos e estudos aprofundados das mediações e conceitos, em torno da dança, suscitados ao longo do trabalho. Para além da análise do que é a narrativa e da análise coreográfica e cénica, a construção coreográfico-narrativa abre caminhos para a compreensão temática sobre a “razão” e a “paixão” que a narrativa comporta. A investigação acerca das intenções emocionais da coreógrafa traz consigo novas possibilidades de estudo sobre a comoção gerada, através da gestualidade simbólica, no espectador.

Na dança, o texto dramático tem a possibilidade, através da acção, de ser recriado, transformando-se num novo drama, o performativo. Para tal, é requerida uma constante actividade interpretativa e ir sempre mais além do que está escrito ou do que foi previamente estipulado. As técnicas escolhidas, os processos criativos, as decisões e o caminho para atingir os objectivos pretendidos no drama cabem, apenas, à intencionalidade de cada criador, que é única.

Bibliografia

Acciaiuoli, Margarida e Maria Augusta Babo, org., 2011, *Arte & Melancolia*, Lisboa: Instituto de História da Arte / Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos e Comunicação e Linguagens.

Adam, Jean-Michel e Françoise Revaz, 1997 [1996], *A análise da Narrativa*, Lisboa: Gravida.

Aguiar, João, 2008 [1997], *Inês de Portugal*, Alfragide: Leya, SA.

Antunes, Luiz e Margarida Gil dos Reis, 2006, “Dançar com as palavras, escrever com o corpo – Entrevista a Olga Roriz” in Margarida Gil dos Reis, org., *Textos e Pretextos – “Os Monstros” nº8 Primavera/Verão*, Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, pp. 148-155.

Aristóteles, 2003 [s/d], *Poética*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Benjamin, Walter, ed. Barrento, João, 2006, *A Modernidade*, Lisboa: Assírio e Alvim.

Bessa-Luís, Agustina, 2006 [1983], *Adivinhas de Pedro e Inês*, Lisboa: Guimarães Editores.

Blom, Lynn Anne, e Chaplin, L. Tarin, 1982, *The Intimate Act of Choreography*, London: Dance Books.

Bremser, Martha, org., 2006 [1996], *Fifty Contemporary Choreographers*, New York: Routledge.

Bull, Deborah e Luke Jennings, 2004, *The Faber Pocket Guide to Ballet*, London: Faber and Faber Limited.

Camões, Luís de, 1975 [s/d], *Os Lusíadas*, Porto: Publicações Europa-América, L.da

Cardoso e Cunha, Tito, 2002, *Antropologia e Filosofia – Ensaio em torno de Lévi-Strauss*, Coimbra: Livraria Almedina

Carter, Alexandra e Janet O'Shea, 2010 [1998], *The Routledge Dance Studies Reader, Second Edition*, Londres: Routledge.

Cohen, Jeanne Selma, e Katy Matheson, 1992 [1974], *Dance as a Theatre Art – Source Readings in Dance History from 1582 to the Present, Second Edition*, Hightstown: A Dance Horizons Book e Princeton Book Company.

Crary, Jonathan e Sanford Kwinter, 1992, *Incorporations*, New York: Zone.

Cruz, Maria Teresa e José Gil, org., 2003, *Imagem e Vida*, Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Csordas, Thomas J., 1990, "Embodiment as a Paradigm for Anthropology", *Ethos*, Vol. 18, No. 1, USA: American Anthropological Association, pp. 5-47.

Denis, Jean-Claude, 1995, *Trente ans après la vie de Chateaufallou*, in *Danser* nº 132, Paris: SPER, pp. 41-42.

Domingues, Mário, 2002, *Inês de Castro na Vida de D. Pedro*, Lisboa: Prefácio – Edições de Livros e Revistas, Lda.

Dufrenne, Mikel, 1991, *L'oeil et l'oreille*, Paris: Jean-Michel Place.

Fazenda, Maria José, org., 1997, *Movimentos Presentes. Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa: Livros Cotovia – Danças na Cidade.

Fazenda, Maria José, 2007, *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*, Lisboa: Celta.

Febvre, Michèle, 1995, *Danse Contemporaine et Théâtralité*, Paris: Chiron.

Foster, Susan Leigh, 1986, *Reading Dance: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, London: University of California Press.

Foster, Susan, Leigh, org., 2009, *Worlding Dance*, New York: Palgrave MacMillan.

Foster, Susan, Leigh, 2009, "Choreographies and Choreographers" in Susan Leigh Foster, org., *Worlding Dance*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 98-118.

Fuller, Sophie, 1996, "New perspectives: feminism and music" in Patrick Campbell, org., *Analysing Performance*, USA: Manchester University Press, pp. 70-81.

Gil, José, 2001, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Gil dos Reis, Margarida, org., 2006, *Textos e Pretextos – "Os Monstros" nº8 Primavera/Verão*, Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas.

Gradinger, Malve, 2006 [1999], "Pina Bausch" in Martha Bremser, org., *Fifty Contemporary Choreographers*, New York: Routledge, pp. 25-29.

Guerreiro, Mónica, 2007, *Olga Roriz*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Habermas, Jürgen, 1984 [1970], "La prétention de L'universalité de L'herméneutique", *Logique des Sciences Sociales e Autres Essais*, Paris : PUF, pp.239-273.

Hanna, Judith Lynne, 1988, "New Moves for Women" in *Dance, Sex and Gender*, USA: The University of Chicago Press, pp.201-255.

H'Double, Margaret, 1998 [1940], "Form and Structure" in *Dance: A Creative Art Experience*, London: University of Wisconsin Press, pp. 135-148.

Ivernel, Philippe e Anne Longuet Marx, org., 2010, "Théâtre et danse – Un croisement moderne et contemporain, Vol.I Filiations historiques et positions actuelles" in *Études Théâtrales 47 & 48*, Louvain-la-Neuve, Belgique: Centre d'études théâtrales – Université catholique de Louvain.

Kant, Immanuel, 1998 [1793], *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa: INCM.

Kealiinohomoku, Joann, 1983 [1970], "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance", in Roger Copeland e Marshall Cohen, orgs., *What is Dance?*, Oxford: Oxford University Press, pp. 533-549.

Krasner, David e David Z. Saltz, 2009 [2006], *Staging Philosophy – Intersections of Theater, Performance and Philosophy*, Michigan: The University of Michigan Press.

Lepecki, André, 1998, "Como se a dança, em passagem, se mostrasse" in Paulo Filipe Monteiro, org., *Dramas – RCL nº24*, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 193-202.

Louppe, Laurence, 2004 [1997], *Poétique de la danse contemporaine*, Paris: Contredanse.

Marcos, Maria Lucília e António Fernando Cascais, org., 2004, *Corpo, Técnica, Subjectividades*, Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Martin, John, 2004 [1933], *The Modern Dance*, USA: Princeton Book Company.

Mattoso, José, 1993, *História de Portugal – Volume 2*, Lisboa: Círculo de Leitores.

Mendonça, José Tolentino, 2011, *O Tesouro Escondido. Para uma arte da procura interior*, Águeda: Artipol – Artes Tipográficas, Lda.

Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Éditions Gallimard.

Michel, Marcelle e Isabelle Ginot, 1998 [1995], *La Danse au XXe siècle*, Montréal (Québec): Larousse-Bordas.

Monteiro, Paulo Filipe, org., 1998, *Dramas – RCL nº24*, Lisboa: Edições Cosmos.

Monteiro, Paulo Filipe, 2010, *Drama e Comunicação*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Morris, Gay, 2004, “Modernism’s Role in the Theory of John Martin and Edwin Denby”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research Vol. 22 Nº2*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 168-184.

Novack, Cynthia, 1980, “Looking at Movement as Culture – Contact Improvisation to Disco”, *The Drama Review t.120*, pp. 102-119.

Novack, Cynthia, 1993, “Processes of perception in three dancing bodies” in *Antropologia Portuguesa. Práticas Artísticas na Modernidade vol.11*.

Pastori, Jean-Pierre, 2005 [1997], *La Danse. Des Ballets russes à l’avant-garde*, France: Découvertes Gallimard.

Patrício, António, 1990, *Fim / Pedro o Cru*, Lisboa: Assírio e Alvim.

Peirce, Charles Sanders, 1977 [1932], *Semiótica in Charles Hartsforne e Paul Weiss, org., The Collected Papers of Charles Sanders Peirce Vol.II – parágrafo 292*, São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, p.71.

Perelman, Chaïm et Tyteca, Lucie, 1992 [1958], *Traité de L'Argumentation – La Nouvelle Rhétorique*, Bruxelles: Éditions de L'Université de Bruxelles.

Peres, Cristina, 1997, “Emoções Privadas – Do culto formalista de Olga Roriz ao corpo como território” in Maria José Fazenda, org., *Movimentos Presentes. Aspectos da Dança Independente em Portugal*, Lisboa: Livros Cotovia – Danças na Cidade, pp. 77-82.

Preston-Dunlop, Valerie, 1986, “Theme V: Adaptation to a Partner” in *A Handbook for Dance in Education*, UK: Longman Group, pp. 41-50.

Preston-Dunlop, Valerie, e Ana Sanchez-Colberg, 2002, *Dance and the Performative. A Choreological Perspective: Laban and Beyond*, Londres: Verve Publishing.

Rancière, Jacques, 2010 [2008], *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro.

Ribeiro, António Pinto, 1991, “1965-1990, Vinte anos de Ballet Gulbenkian e a Nova Dança Portuguesa” in José Sasportes e António Pinto Ribeiro, *História da Dança*, Lisboa: INCM, pp. 55-95.

Rodrigues, Adriano Duarte, org., 1993, *O Não-Verbal em Questão*, Revista de Comunicação e Linguagens, n.º 17/18, Lisboa: Edições Cosmos.

Sasportes, José e António Pinto Ribeiro, 1991, *História da Dança*, Lisboa: INCM.

Roselee, Goldberg, 2007 [1988], *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*, Lisboa: Orfeu Negro.

Schechner, Richard e Willa Apple, org., 1990, *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.

Searle, John R., 2000 [1984], *Mente Cérebro e Ciência*, Lisboa: Edições 70.

Searle, John R., 1999 [1983], *Intencionalidade : Um ensaio de filosofia da mente*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Smith-Autard, Jacqueline, 1996 [1976], "Methods of Construction 8" in *Dance Composition*, London: A&B Black, pp. 93-110.

Torrinha, Francisco, 1945, *Dicionário Latino-Português*, Porto: Edições Maranus.

Turner, Victor, 1987, *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications.

Vale de Almeida, Miguel, org., 1996, *Corpo Presente. Treze Reflexões antropológicas sobre o corpo*, Oeiras: Celta Editora.

Verriéle, Philippe, 2005, "Le recyclage des saisons", in *Danser nº 248*, Paris: SPER, p. 29.

Wittgenstein, Ludwig, 1987, *Tratado lógico-filosófico e Investigações filosóficas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Filmografia

Coreografias de Olga Roriz com realização de Rui Simões:

Pedro e Inês, RTP, 2004.

Olga Roriz: 10 anos de coreografias Vol.1: Solos 1 *Situações Goldberg* e *In-fracções* (1990), Real Ficção, 2008.

Olga Roriz: 10 anos de coreografias Vol.2: Solos 2 *Jardim de Inverno* (2004) e *Os Olhos de Gulay Cabbar* (2000), Real Ficção, 2008.

Olga Roriz: 10 anos de coreografias Vol.3: *Cenas de Caça* (1994), Real Ficção, 2008.

Olga Roriz: 10 anos de coreografias Vol.4: *Introdução ao Princípio das Coisas* (1994), Real Ficção, 2008.

Olga Roriz: 10 anos de coreografias Vol.5: *Finisterra* e *Cold Hands*, Real Ficção, 2008.

Olga Roriz: 10 anos de coreografias Vol.6: *Propriedade Privada* e *Tango*, Real Ficção, 2008.

Olga Roriz: 10 anos de coreografias Vol.7: *Anjos, Arcanjos Serafins, Querubins,... e Potestades*, Real Ficção, 2008.

Anexos

Anexo 1 – DVD *Pedro e Inês*, coreografia de Olga Roriz, Teatro Camões, 2003.

Anexo 2 – Entrevista a Olga Roriz

Joana Borges (JB): Como começou *Pedro e Inês*?

Olga Roriz (OR): [Sobre o caderno que escreve para cada obra] Onde faço as minhas pesquisas e vou [escrevendo] ao longo dos ensaios aquilo que me vai surgindo, coisas que faço sozinha e que anoto lá, correcções, etc., etc. No caso do *Pedro e Inês*, eu doeie este caderno à Fundação Pedro e Inês, de Coimbra, mas fiz um scanner do livro todo e ontem (aquilo estava num disco rígido) passei para aqui porque acho que nos podia eventualmente ajudar a recorrer a alguma memória. Como podes imaginar, eu não tenho uma memória de tudo.

JB: Já foi em 2003.

OR: Pois, e já muita coisa fiz entretanto...

[...]

Tu dizes aí nas perguntas que eu comecei antes sozinha, só que isso está incorrecto. Eu estive cinco dias sozinha, só! Tu dizes aí três semanas... Isso foi o tempo que eu tive para fazer a obra toda! Foi horrível! E essa altura, esse tempo foi um tempo muito importante, realmente. Às vezes faço isso sobretudo neste tipo de trabalho, que é um trabalho não como eu costumo trabalhar com a minha Companhia, que é um trabalho de improvisação, onde eu lanço uma ideia e depois vamos, ao longo dessa ideia, descobrindo todos juntos... Neste caso não era assim. Para já tinha muito pouco tempo, depois é uma companhia que não está habituada a fazer improvisações. Portanto, eu tive que trabalhar quase tudo a partir do meu corpo, como fazia na Gulbenkian, que é coisa que eu faço só já muito raramente. Mas aí tive que o fazer.

Para já, só para saberes, tenho aqui a bibliografia, as coisas que eu li. É muita coisa... Li *Inês de Portugal*, do João Aguiar; *Pedro, o Cru*, do António Patrício (lembro-me que este foi muito importante); o *Teorema*, do Herberto Helder; a *Carta da Paixão*, de Herberto Helder, também. Foram vários! [...] Isto não quer dizer que seja tudo! Obviamente que há muita, muita coisa sobre Inês. Foram coisas... Algumas que eu tinha, outras que fui investigar e outras que fui também procurar, pelas próprias pessoas que me rodeiam, aquelas que eu sabia que sabiam um bocadinho mais sobre o tema e que lhes fui pedindo...

JB: Quando soube que ia tratar essa história, não é?

OR: Esta história, eu comecei a trabalhá-la não para o *Pedro e Inês* da Companhia Nacional de Bailado, mas para uma peça minha que se chama *Jump-Up-And-Kiss-Me*, que era uma história de vários amores impossíveis, onde um dos casais era o Pedro e Inês. Portanto, eu já nessa altura (isto foi um ano antes), eu já tinha aflorado um bocado o tema. Obviamente que eu não estava a fazer uma peça sobre Pedro e Inês, mas ao tratar daquele dueto, daquela passagem, daquele espectáculo, assim como fiz em relação aos outros personagens do espectáculo, também fui pesquisar. Portanto, já aí fui à procura de várias coisas. Lembro-me perfeitamente de estar a ensaiar quando recebi o telefonema para fazer esta peça e disse:

- Olhe, se eu não estivesse agora a tratar dela, eu dizia que não!

Dizia que não exactamente pelo peso que aquilo tem, porque é uma coisa que amedronta imenso, sobretudo contar uma história. Quer dizer, eu gosto de contar histórias! Acho que todas as minhas peças contam histórias, porque não trabalho no abstracto, mas não uma história reconhecível por toda a gente, onde uma pessoa vai ver um espectáculo e já espera que aquela história seja contada. E quem não conhece a história do Pedro e Inês, ou mais ou menos, quer perceber que história é que é aquela. E se não souber de todo, por exemplo como acontece com estrangeiros (não sabem de todo nem estão informados, nada disso!), tu tens que pelo menos sentir algo que se assemelhe ao drama do Pedro e Inês. Podes não saber exactamente tudo, e que personagens são aquelas, e que ele é um príncipe, e que ela é uma princesa, e que ela é espanhola, e que está na Corte portuguesa, e aquelas confusões todas, mas sabes que há, sentes que há ou tens que sentir (e neste caso eu acho que se sente ao longo da peça) aquela trama toda dramática e aqueles encontros e desencontros, etc.

Depois o que é que aconteceu? Eu tinha um compositor, o António Viegas, que já tinha trabalhado com a minha Companhia e foi a pessoa que eu convidei para fazer esta banda sonora. Um bocadinho a medo, porque era uma pessoa que não tinha muita experiência, mas que eu senti que tinha muito talento. Às vezes é bom estar-se fresco para se fazer uma coisa destas, e eventualmente um bocadinho inconsciente, porque qualquer compositor consciente sabe que compor um *Pedro e Inês* é uma coisa que fica para a história, mesmo fora, retirando da própria peça coreográfica. E eu insisti, que um bocado antes de começar a própria peça coreográfica tinha que começar a ter música, porque ia ter muito pouco tempo e queria pelo menos ir para o estúdio

começar qualquer coisa, e era bom não ir com uma música qualquer, mas já com qualquer coisa que ele me desse. Ele realmente deu-me um trecho, que é exactamente o dos sonhos de Inês (todo o início), e foi esse trecho que esteve comigo a acompanhar-me na tal semana, aquela primeira semana onde eu estive sozinha no estúdio. O que é que aconteceu? É que realmente ele se amedrontou, desapareceu. Desapareceu mesmo! Eu desde esse dia até hoje nunca mais vi essa pessoa, nem eu nem ninguém! Desapareceu mesmo! Então, o que é que aconteceu? Para além da parte coreográfica, eu tive que fazer a banda sonora. Obviamente que nessa altura... Portanto, se eu estou uma semana antes e depois estive quase três semanas... No fundo, nós ainda ficámos ali um bocado de tempo à espera, tanto eu como a direcção da Companhia Nacional de Bailado, mas quando resolvemos "não, não vamos ficar mais à espera", faltavam três semanas! Ora, não se pede a nenhum compositor para três semanas antes de uma estreia (e era três semanas para a estreia, não eram três semanas) [para compor uma música]. E eu precisava da música! Portanto, havia uma impossibilidade ali. Então o que aconteceu é que fui para casa e, como eu já tinha a parte do guião muito bem estruturada na minha cabeça, fui para casa e fiz uma pilha assim de cinquenta discos e comecei a ouvi-los. Já foi tudo um bocado dirigido, também, não sei... Tive muita sorte! Aquilo resolveu-se naquela noite, em minha casa, apesar da parte da vingança do Pedro ter cinco trechos de música todos editados uns com os outros, misturados. Mas eu na minha cabeça conhecia muito bem os sons e tive quase a certeza que aquilo dava certo (e deu mesmo certo!). O caso daquela música... Podes perguntar-me:

- Então e a música que ele lhe deu?

Um dos teus problemas é que tinha passado uma semana a trabalhar com uma música que naquele momento eu não podia utilizar, porque era a música do compositor. Então, aconteceu mais um percalço! Um dos discos que eu comecei a ouvir era um disco duplo. Chego ao segundo disco e penso: "Ai, isto não vale a pena ouvir, porque isto tem muito ritmo e tal, mas pelo sim, pelo não..." E chego à sexta faixa e fico assim: "Mas eu conheço isto de algum sítio!" Era a música que eu estava a trabalhar! Portanto, ele nem aquela música compôs. Ele obviamente amedrontou-se, porquê? Porque ele estava a ser pressionado para trazer uma música, trouxe aquela música, pensando "ok, eu vou trabalhar" e depois não conseguiu... Olha, não sei! Eu sei que eu

entre o choro e o riso... Sabes, foi aquela coisa em que me pergunto "como é que é possível eu estar a convidar uma pessoa para a Companhia Nacional de Bailado e estar a fazer um plágio?" e, por outro lado, "que bom que posso utilizar esta música!" E pronto, foi assim que ficou aquela música lá, apesar de ter sido ele a trazer.

Entretanto estava nesse convite, e eu disse que sim. Na altura acabei o *Jump-Up-And-Kiss-Me* e começou obviamente aí um trabalho muito mais profundo de estudo, de pesquisa da história toda (e não só da história, porque a história eu sabia), de outras maneiras de contar a mesma história, de perceber a história um bocadinho subjectiva, que tanto pode ser assim, como assim... No fundo, cheguei à conclusão que eu posso escolher a minha história, posso escolher qualquer uma destas informações e o que eu escolho, obviamente, é aquilo que me toca mais. É sempre um bocado difícil perceber onde é que parte a técnica, o conhecimento que tem um criador, seja ele em qual área for, neste caso um coreógrafo, e onde é que vai a parte do instinto, a parte da sua personalidade, da maneira de ver o mundo, das suas relações com as pessoas, das suas vivências, das suas relações amorosas (neste caso, porque é um caso muito de paixão, de amor e morte), da maneira como tu podes observar e digerir aquilo que acontece à tua frente, como é que tu sentes, o que é que tu sentes ou o que te interessa quando estás a ver um filme, quando estás a ler um livro, que pedaços daquilo é que te tocam mais. É a partir daí, a partir de um saco enorme (não posso dizer é isto, ou aquilo ou aqueloutro) que eu me dirijo àquilo que me interessa mais.

JB: E foi isso que transmitiu aos bailarinos, esse universo?

OR: Sim, eu fui tentando todo o tempo. Dei-lhes algumas informações, coisas que eu tinha, dei um dossier a cada um. E não só fui passando a informação que eu tinha na altura, como foi crescendo informação. Ao longo mesmo já daquelas poucas três semanas, eu própria, às vezes por alguma coisa que fazia, digamos de um ponto de vista intuitivo, depois ao racionalizar, traziam-me imagens e palavras e conceitos que eu podia passar aos bailarinos de uma maneira muito mais clara.

Durante este tempo, obviamente uns mais do que outros, sobretudo mais o Pedro, o que fez de Pedro mais velho, levantavam muitas questões. Eles levantavam muitas questões. Eu tinha dois [...] um [...] mais que outros também, um por um ponto de vista mais "como é que é possível dançar?" Mas, numa das histórias (que é do António Patrício), ele quando vai retirá-la da terra tem um grande monólogo/diálogo com ela.

Portanto, é a mesma coisa, há uma relação corpo a corpo entre o Pedro vivo e a Inês morta. Como é que isso é possível?

JB: Transmitir...

OR: Não era o transmitir. Era “como é que eu vou fazer isto? Eu estou com uma morta aqui, como é que eu vou pegar nesta mulher? Como é que eu vou querer quase fazer amor com ela ainda? Porquê? A necrofilia, o que é que é? O que é que é isto?” E eu a tentar tirar todos os fantasmas de coisas esquisitas da cabeça deles e a pôr aquilo na mais pura das paixões que pudesse haver. E eventualmente chegava a dar exemplos de coisas muito mais simples, como amores que se perdem na nossa vida, mas nós ficamos com um lençinho, com uma camisa, com uma luva, qualquer coisa que ficou lá em casa! E aquilo... Pode passar anos, mas se gostamos muito daquela pessoa podemos agarrar àquilo, podemos tentar ainda cheirar o perfume... Nem sabemos onde é que a pessoa está, se está morta, se está viva! Portanto, há ali uma relação. Eu dava estes exemplos para quê? Para as pessoas, no fundo, elas próprias fazerem as suas próprias histórias e tentarem buscá-las a um sítio qualquer. Porque eu posso dar exemplos, mas tem que ser o próprio intérprete a reviver aquilo, pôr-se num local qualquer que tenha algo a ver ou com a sua vida, ou que passou, ou que sabe que alguém ao lado dele passou, que ele possa torná-lo seu. Ele tem que o tornar seu, tem que vestir aquela pele, senão a coisa não fica tão real quanto podia. Por exemplo, eu acho que em relação ao Pedro velho... Para mim é um dos papéis assim mais complicados ali, mais difíceis, para já porque há uma transformação. Ele aparece quase no final da peça, é o mesmo Pedro para trás, mas não dançou aquilo que se passou atrás. Poderia ser sempre o mesmo, mas depois de sete anos aquele homem para mim não podia ser o mesmo! E depois, mesmo a nível físico, acho que tinha que haver um peso muito maior, ao mesmo tempo também um revitalizar de energias, porque quem fez desde o princípio chegava ali cansadíssimo, também não dava! E depois realmente fazer aquele truque: ela fica no mesmo sítio, porque ela morreu nova, portanto ela é a mesma do início (do início *início* mesmo, porque é a primeira que sai dos sonhos), depois aquela mulher perfeita (que aí é Inês ou não é Inês, é perfeição, é aquilo que ele já tem no sonho) é ela ainda mais, aquela juventude congelada. Portanto, aquela mulher é a primeira. Para mim era aquela que tinha de ser a mais adulta, digamos, a Inês adulta, que era aquela de quando ela morreu, e ficar assim. Agora o Pedro já

velho... Por exemplo, o rapaz que fez o segundo *cast*, o Christian. Porque é que, quanto a mim, agora nem sequer pondo como pontos importantes um ser melhor intérprete do que outro ou melhor tecnicamente do que outro, mas visto que temos dois bailarinos com as mesmas capacidades, porque é que o segundo resultou melhor? Aquela Inês com quem ele dançava era na realidade amante dele. Eles tinham acabado a relação e ela ia-se embora para fora de Portugal. Ora, e a última vez que ele teve com ela, dançou com ela o *Pedro e Inês*. Portanto, isto dá uma carga muito grande àquele homem. É óbvio que dá uma carga muito grande! Ele nem precisa de fazer muitos exercícios porque está ali uma mulher que ele adora e que vai partir. Portanto, ela vai partir, vai para outro país, ou está morta... Não é a mesma coisa, óbvio, mas há uma separação muito grande e isso aí ajudou-o imenso! Incorporou de tal maneira que quando depois refizemos, dois anos depois, ele disse-me logo:

- Eu não quero fazer porque eu não consigo fazer com outra mulher!

Eu disse:

- Consegues! Tu és um belíssimo intérprete, tu és um fantástico artista, tu vais fazer... Obviamente ajudou-te fazer com a Paula (ela ainda por cima chamava-se Paula de Castro), mas não foi por causa da Paula que tu fizeste assim! Ajudou-te imenso naquela altura... E tu já sabes, porque já passaste aquilo. Agora podes fazer com qualquer uma!

E, pronto, realmente fez e na estreia ele disse:

- Pois, tinhas razão, não preciso da Paula para nada!

Uma das coisas muito perto já do momento em que tinha que começar os ensaios (quando digo muito perto é para aí talvez um mês, dois meses, isso eu não tenho bem preciso), fui para a Quinta das Lágrimas fazer [durante o] fim-de-semana (três dias) o guião. Disse assim:

- Eu tenho que fazer o guião desta peça num sítio especial! Ora, se o sítio é aqui, foi aqui mesmo que eles se encontraram, se a história aqui é real, é [a este] sítio que eu tenho que ir!

Fui para lá. Lá ia-me encontrar também com o João Mendes Ribeiro, o cenógrafo (ele é lá de Coimbra), só no último dia. E assim o fiz, e foi lá que resolvemos a cenografia também. Então, foi lá que eu resolvi o guião. E aquele alinhamento, aquele guião todo

ficou como eu tinha feito. Grosso modo, aquilo foi assim. Foi aquilo que me inspirou, aquele sítio, e mais as outras coisas todas que eu li, a fazer a peça assim.

JB: E seguiu a história do Pedro e Inês? O que foi para si essencial escolher?

OR: Em relação a todas as pesquisas, e esta também, eu sei a história. E a história depois está aqui, ela está à minha frente todo o tempo e eu depois mando a história para trás, pronto. E agora, o essencial da história tem a ver com o amor dessas duas pessoas, com o encontro dessas duas pessoas, a impossibilidade dessas duas pessoas em vida estarem felizes, uma traição (no fundo, a traição do pai) e uma morte ali a meio, que é o drama da história: matarem a Inês, o Pedro ficar sem o seu amor (e a Inês a mesma coisa, mas depois morreu), e depois toda esta parte mágica da história. Aí sim, o que nos traz o valor, e o valor um bocado do *Romeu e Julieta* também, é este desenterrar da Inês, a Corte vir de Coimbra até à Batalha (imagina o que é que eram quarenta e tal quilómetros, a Corte vir a pé por aí fora com aqueles vestidos todos) e o beija-mão daquele esqueleto. Portanto, o reencontro/encontro daquele homem com aquela mulher outra vez e dela voltar a ser rainha, ser coroada rainha e depois a despedida, a grande despedida. Conseguiu que ela fosse coroada rainha, mas no fundo ele não a teve, acabou por ser mesmo um amor falhado.

Depois há aqui o rei. Este rei é importante, não é importante...? Tive várias dúvidas aí. Obviamente que o rei é importante porque esta história acontece no fundo por causa deste rei que mandou matar Inês, ainda por cima sabendo que já tinha netos e tudo. E depois li também muito sobre o rei, sobre a sua esquizofrenia, sobre a sua sensibilidade mas ao mesmo tempo a sua fraqueza, sobre as pessoas que andavam à volta do rei, que no fundo foram elas também que empurraram um bocado para isso, por causa do medo de perdermos a nossa identidade e a nossa liberdade como país independente, de virem os espanhóis, etc. Portanto, todo o lado político. E depois houve muitas pessoas que perguntaram:

- Mas tu vais puxar do lado político?

Não. Quer dizer, não é isso, na minha linguagem (porque depois também tenho que pôr a minha linguagem ao serviço, e vice-versa, a história ao serviço da minha linguagem). E se a minha linguagem é uma linguagem muito dramática, muito teatral, muito sensível do ponto de vista da paixão muito carnal, muito sexual, se quiser (porque é mesmo!), esta parte, esta grande paixão para mim é uma coisa que me

interessava muito! E a morte! O ponto de vista político eu sei qual é. Está lá, e por isso é que pus ali aquele rei, aquele rei completamente perturbado. Mas para mim cada um faz depois a sua leitura à parte disso. Não achei que me fosse ajudar, nem a contar a história, nem a facilitar a minha própria ideia. A minha própria linguagem, a minha gestualidade não passava por esse tipo de pormenores do tema, que não são pormenores, são coisas importantes, mas que têm a ver com a minha escolha.

Por exemplo, este desmultiplicar das Ineses não é uma coisa que foi *esta* história que me trouxe. Eu já quando fiz o *Tristão e Isolda* desmultipliquei a Isolda, quando fiz o *Presley* desmultipliquei os Presleys. Quer dizer, é um alargar do nosso campo de visão, se quiseres, é um zoom in/out, in/out, é abrir o plano, é fechar o plano, é conseguir termos várias facetas do mesmo personagem sem massacrar esse personagem. E portanto há a desmultiplicação da Inês e obviamente que depois também há a desmultiplicação do algoz, daquele que vem matar a Inês, porque cada uma precisa de um para a matar, e como depois há a desmultiplicação dos Pedros quando é da vingança, apesar de haver sempre uma Inês central e um Pedro central.

JB: Como é que chegou a essa estrutura coreográfica?

OR: Isso é uma coisa que existe na história. Uma das histórias diz que ele na altura em que ela foi morta foi para a caça, foi caçar. Estava na floresta, depois adormeceu e ao adormecer ele teve uma premunição. Acordou, foi a correr para casa e já estava tudo feito. E, pronto, foi aí que eu pensei... Só que eu tenho a premunição só no fim do sonho, mas vejo-o a sonhar e então transformo esse sonho no grande dueto de amor que existe, dueto de amor vivo que existe na peça, ainda jovem, feliz. Em vez de pegar naquele momento só de ele sonhar que alguma coisa de mal aconteceu, eu ponho um sonho mais extenso onde ele está com ela muito bem e nós temos a possibilidade de ver o amor encantador que existe entre aquelas duas pessoas. E depois só no fim, quando ele se volta, é que vê que ela não está lá e de repente tem essa premunição de que alguma coisa correu mal. Portanto, há uma parte que está dentro da história e outra eu acrescentei, mas vem um bocadinho daí.

[...]

JB: Qual a natureza e a função do gesto simbólico? Como nasce o gesto simbólico nessa trama?

OR: É assim, eu acho que ele está dentro de mim desde muito cedo, desde sempre. Ele não nasce para o *Pedro e Inês*. Nunca ouviste às vezes as pessoas a dizerem “eu não sei como sei isto”? Não sei como sei... Obviamente que isto não é completamente verdadeiro. São muitos anos de experiência, de pesquisa numa certa direcção, e esse simbolismo, que não é só no gesto, é nos conteúdos todos, nas peças todas, portanto as coisas estão todas coordenadas umas com as outras. Isso sai-me assim! Não tenho uma técnica, tenho um pensamento, tenho uma observação de dentro para fora. As coisas saem muito de dentro mas também de fora para dentro, apesar de eu nunca pensar no espectador, nunca! E depois tenho uma forma de equacionar o que é que quero dizer. Rápida.

JB: O gesto comunica, é directo.

OR: E é muito rápida, é muito própria, muito minha e obviamente vou apurando, porque depende do que é que vou fazendo ao longo de todos os anos, das obras que faço e vou percebendo que isto resulta melhor assim. E há coisas que eu vou modificando muito também, ou que às vezes, a uma certa altura, talvez fosse demasiado explicativa e depois vou simplificando. Não é uma questão de se explicar, é uma questão de ser mais simples. Simplicidade. Mais directa, no fundo, porque no fundo o *Pedro e Inês* é uma peça realmente muito simples. Se fores ver, aquilo é super simples, é mesmo muito pouco complicado! Por exemplo, aparece com muito poucos adereços, o cenário é um cenário muito plano, muito chão, muito planta, muito terra, mas tu acabas por imaginar tudo, por ver. Claro que não estás a ver castelos e jardins... Obviamente que aquele elemento terra e elemento água é super importante, sim, sobretudo o elemento água em relação à sensualidade dos corpos, àquele molhar cada vez mais dos corpos, quase suado, como quando nas relações sexuais vamos cada vez ficando mais suados, mais animais. Tudo aquilo faz com que o espectador, apesar daquilo se passar em três minutos e meio, entre duma maneira muito rápida. É do simbólico, essa água é simbólica, mas ao mesmo tempo é uma água que não está ali só por esta razão que eu te estou a dizer. Está ali porque ela existe na realidade, no sentido em que aquele casal encontrava-se sempre naquele lago. No fundo, é pôr A + B + C e chegar ali. Como é que eu pus A + B + C? Não te posso dizer que para mim foi óbvio, porque não foi. Como te disse, houve para aí uns bons dois anos de maturar e de pensar sobre isto, mas depois quando saiu, quando fui para a Quinta das Lágrimas,

saiu-me assim [tipo vomitar]. Tem que ser assim, assim, assim, assim! E depois a nível do gesto em si, da intenção... Meti-me nessa pele, e a única dificuldade que eu tive foi para quem é que eu estava a trabalhar.

JB: Na parte de transmitir o que pretendia aos bailarinos?

OR: Não tanto isso. Era para que tipo de companhia é que eu estava a trabalhar. Para que tipo de bailarinos é que eu estou a trabalhar? O que é que eles (aí sim, eu penso um bocado nisso) estão à espera de mim? Isto são bailarinos que têm pernas, não são bailarinos agarrados ao chão, e então às vezes preocupava-me muito com isso. "Espera, estes bailarinos têm imensa técnica e fazem isto, e fazem isto...", e às vezes aí é que eu tinha alguma dificuldade... Tentando pôr coisas que eu achava que eles se reflectiam nelas e que tinham a ver com esses movimentos, etc., por outro lado não podia ser desleal à minha própria linguagem. E aí é que há a dificuldade: entre aquilo que eu quero fazer e para quem é que vou fazer, que inteligência criativa é que têm, que capacidade é que têm (interpretativa, técnica), por aí fora. Não é de todo a mesma coisa quando trabalho com a minha Companhia, por exemplo. É muito diferente.

[...]

JB: O que é que a Olga vê em *Pedro e Inês*? Como obra acabada, o que é que a Olga vê na sua obra?

OR: Não sei muito bem o que dizer. Acho que é uma peça que foi conseguida. Às vezes até dizem "quase como por magia!", com aquele tempo. Mas realmente às vezes o que acontece é que nós não podemos só pensar no tempo em que estamos, pensar só naquilo, mas no tempo todo que houve para trás. Poderei dizer quase que demorei cinquenta anos a fazer aquela peça, porque são conhecimentos acumulados. Eu chego ali e sei resolver aquilo com alguma facilidade porque já resolvi muitas outras coisas para trás. Já peguei numas *Troianas*, num *Tristão e Isolda*, e são o mesmo tipo de "problemas" do que é que é pegar em histórias destas. Esta é um bocadinho mais, como estava a dizer, porque não fiquei só, como na *Isolda*, no prelúdio da morte (portanto, primeira parte), só no que é que era para mim um *gestalt*, uma essência do que é que era aquele personagem da *Isolda*. E nas *Troianas* era realmente só o momento em que aquelas mulheres ficam sozinhas com os gregos do outro lado a quererem vir para cima delas, portanto eu não *contei* a história... Quer dizer, a história

das *Troianas* é um bocado aquilo, mas pronto há muito mais. Não há mais personagens, só pus mesmo aquelas mulheres, e aqui não.

A proposta era contar esta história toda, com as personagens que eu quisesse pôr, a mais ou a menos. Obviamente que eu poderia fazer com menos gente, podia só fazer com o Pedro e Inês. Quer dizer, ninguém me disse “tens de fazer assim, assim ou assim”, mas para mim era óbvio que eu tinha que contar esta história, assim como quando peguei na *Sagração da Primavera*, apesar de ser um bocadinho diferente, porque para veres uma *Sagração da Primavera* neste momento estás aberta a ver seja o que for. Põe-se a música do Stravinsky e tu podes ver... Pode ter só uma pessoa, pode ter dezasseis, dezassete, trinta homens, pode ter trinta mulheres, a eleita pode não ser eleita nenhuma, a eleita pode ser um eleito. Quer dizer, é aberto, não tem que ser *aquela* história. Aquilo é uma história, aquilo tem realmente uma música com um guião que o Stravinsky próprio escreveu. Ou tu vais por aquele guião, ou tu utilizas o teu conceito de uma sagração, seja qual for. Portanto aí é uma obra muito mais em aberto. Aqui não! É esta história, e é esta história que eu tinha para contar.

Eu acho que no fundo consegui realmente contar a história, de uma maneira reduzida, simples, com um truque muito interessante. Não é um truque... Lembro-me perfeitamente do dia, da hora, da luz, do sol que batia num dos vidros lá da [Rua] Vítor Cordon, de eu estar com o Pedro mais velho e com a Inês morta e íamos passar para o momento do dueto final. [Pensei] "e se agora... AH! Claro, mas isto tem que ser igual ao outro! YES! Já está feito!" Eu só tinha mais três ou quatro dias... Era por isso também, havia ali uma pressão grande, mas se não houvesse essa pressão para mim era a mesma coisa. É lógico que cada casal comunica de uma maneira. Tu comunicas com este namorado de uma maneira e comunicas com o outro de outra maneira. Portanto, havia uma linguagem daquele casal, e havia duas coisas que ficavam ali logo resolvidas [ao fazer o mesmo dueto]. Aquele casal era o mesmo. Soubesses tu que não viste as mesmas pessoas, ficavas com a certeza que era o mesmo casal: têm os mesmos gestos, têm exactamente a mesma linguagem, as palavras, o seu diálogo é o mesmo, e depois é ele a relembrar-se das coisas que fazia com ela. Portanto fazia todo o sentido. Aliás, nem faria sentido eu fazer um outro dueto, com outros movimentos para ali! Só que a única coisa é que não está todo feitinho do princípio ao fim, está despedado, até porque há coisas que eles não conseguem fazer na realidade, porque

ela está aquele peso morto, não está viva. Há uma tentativa de voltar a lembrar-se dos momentos felizes que eles tiveram e o momento foi aquele. Portanto, isso para mim não foi um truque, foi um “UAU! SOU GENIAL!”, super contente porque estava resolvido.

JB: Sentiu que era essa a solução...

OR: Era essa a solução! A solução era ótima, a nível de tempo era ótimo, eles já sabiam o que é que era, porque eles estavam:

- E agora?

- Agora vamos ter seis minutos aqui de música, que ainda é maior do que o outro.

- E agora, o que é que se vai fazer agora?

E quando lhes disse isso eles ficaram assim com os olhinhos... Eles não dançaram aquilo mas já sabiam, já tinham visto dançar e estavam sempre a ver [nos ensaios]. Portanto, essa parte foi realmente ali um golpe muito bom para a compreensão da peça, para a simplicidade da mesma e para a funcionalidade. Acho que aquilo funciona perfeitamente! Depois acho que também há uma carga dramática q.b. No fundo, eu acho que ele só explode mesmo no final, naquele choro do Pedro, e esse choro é super importante para a peça toda porque não deixamos de estar numa peça dançada, onde não há uma palavra, onde as coisas são todas muito simbólicas. Não é uma coisa directa... De repente, aquele choro é um choro real e aquilo faz ali uma volta que tu pensas que viste algo, que percebeste as palavras todas. De repente deixa de ter aquele lado etéreo que tem sempre um bailarino a dançar. Quer dizer, pode ser mais ou menos real, podes-te reflectir mais ou menos no palco com aquelas pessoas. Agora, nós não vivemos assim, aquilo não é teatro mesmo, que é uma coisa muito mais directa com a nossa realidade, às vezes mais real do que a realidade. É como no cinema. Um tiro no cinema é um som... Se tu ouvires um tiro ao vivo não é a mesma coisa. Quer dizer, é chato porque estás ali, é outra coisa, tem outra força, mas o som não é o mesmo, é muito mais fraco. Portanto, a realidade é sempre muito aumentada na arte. Em relação a esse choro, dá-lhe um lado real, um lado humano, mesmo! Por isso é que naquele momento nós vemos não sei quantos homens do público a chorar, porque de repente... Até ali tudo bem, mas há ali uma coisinha ou outra que fica cá em baixo no estômago. Não há hipótese... Não tens hipótese nenhuma!

JB: É muito interessante essa transformação do diálogo que pertence a um imaginário de um povo, porque depois também é uma história que tem a ver com a nossa história.

OR: Sim, claro, é essa uma das grandes dificuldades.

JB: E depois a coisa transforma-se, é real ali em palco.

OR: Exacto. É tu saberes que as pessoas vêm ver uma coisa que é nossa, também. É, no fundo, uma grande responsabilidade, nesse sentido. Por outro lado, também vamos ver o lado positivo: é algo que tu já sabes o que é que vais ver, no sentido em que sabes a história. Portanto, não é daquele tipo de espectáculo, como a maior parte dos meus espectáculos, em que eu falo sobre isto, sobre aquilo e sobre aqueloutro, e tu tens que andar para lá a tentar ler daqui e ler dacolá, aquilo quer dizer isto, aquilo quer dizer aquilo, histórias fragmentadas, coisas soltas, cenas sem relação umas com as outras. E aqui tenho também, ao mesmo tempo (era isso que eu também punha na minha cabeça), um bocadinho o trabalho facilitado, porque ao mínimo sinal as pessoas sabem o que é. Portanto, eu não preciso de estar a explicar tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, porque as pessoas sabem a história. Vê-se a primeira Inês, que está deitada. Toda a gente:

- Pronto, é a Inês!

Faz lá a sua coisinha e deita-se no chão. Mas depois vem outra e depois vem outra e a gente:

- Ah, devem ser várias Ineses!

Não fica tudo assim:

- Então mas quem é esta agora?

Estão todas vestidas mais ou menos de igual. Identificamos logo que são várias. À terceira, à quarta, à quinta:

-Pronto, são várias!

E depois lá vêm os outros:

- Ah, pronto, ela desmultiplicou tudo!

Não estão ali:

- Então mas quem é aquele? E aquele casal é o quê?

Não! Começa logo a ser muito fácil essa leitura e aí é um lado positivo, obviamente, porque quando as pessoas não sabem é um bocadinho mais complicado perceber. Ao

final da peça tu sentes ali qualquer coisa, sentes aquele drama, aquele sofrimento, mas não percebeste muito bem se aquelas mulheres todas eram a Corte, o que é que aquilo era, se aquilo era uma coisa de príncipes e princesas, se eram muitas, se eram irmãs... Percebes? Aí as pessoas não sabem...

JB: O que importa à Olga também é essa carga?

OR: Exactamente! É essa carga emocional e passional, que é muito forte e que foi conseguido dar.

Se eu tivesse que remontar a peça agora, penso que não modificaria nada na peça. Talvez um movimento aqui, outro acolá, mas a estrutura da peça está fechada para mim. Há a parte do rei, que é completamente diferente de intérprete para intérprete, que eu acho que aí não foi muito bem resolvido porque depende do intérprete. Acho que aí precisava de um intérprete meu! Eles ali têm grandes dificuldades em serem deixados tão soltos, porque aquilo não foi coreografado, foi resolvido por partes. Por exemplo, achava que o tal que fez de Pedro velho faria muito bem de rei, de certeza absoluta! Há ali uma esquizofrenia, uma coisa, uma loucura, uma carga dramática exactamente como aquele personagem, mas é difícil porque às vezes querem fazer demais, outras vezes de menos, e é difícil porque estão muito tempo no palco, mesmo assim. Estão nas partes todas até ao final: a primeira parte, a parte dos sonhos, a parte da morte e a parte do dueto e só mais ou menos a meio do dueto é que se vão embora. E é um papel um bocadinho difícil, mas que ao mesmo tempo acho que dramaturgicamente também está bem resolvido porque está ao lado, está fora do terreno, mas está constantemente alerta e sabe de tudo, e sente tudo e está sempre a tentar perceber, até ao momento de mandar matar, o que é que vai fazer. Está numa luta constante interior para tentar perceber se é assim que deve fazer ou não.

OR: Diários de bordo

Dia 2 de Maio de 2003

Primeiro dia no estúdio. Objectivo: criar. Mais uma utopia: o espectáculo perfeito. Pedro e Inês não é só um título, é uma história a contar, é um episódio histórico, um romance trágico, uma paixão mórbida. Dois amantes, dois países, um rei noutra caminho. Século XIV. D. Pedro, Dona Inês de Castro, D. Afonso IV. Um guião escrito, mas por fazer. Um corpo, o meu, sem saber.

12 horas. Mariana traz-nos os esboços dos figurinos, folhas rasgadas de revistas de moda, um livro de gravuras da Idade Média, quatro folhas belissimamente manuscritas, com frases inspiradoras retiradas do dossier que lhe dei. Foi bom este primeiro encontro, também ele inspirador. Espero agora por António (música) com algum receio. Não queria que este estúdio deserto mas ainda sagrado fosse invadido pela minha angústia. (Isto não foi fácil!) O estúdio. Habito-o a medo, desconheço. Abri a janela, o ruído da cidade, o rio Tejo, sinos. Estou em silêncio e sei que o corpo vai tardar. Levantei-me, deu-me a vontade. Solta-se um braço direito ao coração. Lembro-me que não posso esquecer que aqui as mulheres têm pernas, soltas, têm pernas como braços. Das ancas para baixo o meu corpo é muito calado e tímido. É para baixo, contido, enraizado, ancorado para que o tronco não fique à deriva. O desafio vai ser soltar as amarras. Vou levantar-me uma outra vez. Uma câmara à minha espera. Voltei. Dançar no sonho de Inês, um dos sete. Com que sonhava Inês? Que não era bailarina. Uma princesa espanhola na Corte portuguesa apaixonada pelo príncipe herdeiro, marido da sua patroa. Fiz uma lista de tópicos para os sonhos. Só palavras, estados de alma, bons e maus, preocupações que nos perseguem, alucinações, reflexos do presente e premonitórios do futuro, memórias, desejos. A lista:

- A felicidade (confiança)
- O medo (morte)
- A solidão (tristeza)
- O desejo (volúpia)
- A provação (sexo)
- A vaidade (sedução)
- A poluição (castigo)
- A incapacidade (frustração)
- A paixão (exuberância)
- A infância (vivacidade, timidez)
- O desespero (esquizofrenia)
- O ciúme (desalento)
- A loucura (ansiedade)
- A traição (atracção)

Levanto-me. Tinha intenção, mas chegou o António. Agora tenho uma música, não com o tempo certo, não definitiva. No entanto, fiquei mais acompanhada. São 17h55. O tempo escapa-se pelas janelas, se não me apresso! Ai, se não me apresso! Preciso de um cronómetro!

19 horas. Tenho de memorizar, repetindo. Gravo-me, revejo-me. Colo a música à imagem. O *slowmotion* da câmara é irresistível. Volto a repetir, agora com a música. Deixo passar os primeiros 30 segundos e vou até a 1m49. Agora é preciso fazer contas: 11 minutos de música, 1m43 para cada solo. São 19h30. Tenho de parar. O segurança quer ir para casa. *C'est la vie!*

Ideias (isto foi tudo escrito no próprio estúdio): O rei Afonso IV poderia, durante todo o espectáculo, ser uma presença sombria e inquietante, sentado ao fundo, no espaço exterior do lago, mantendo um movimento constante, reflectindo os seus pensamentos preocupantes, ora de dúvida ora de certeza, confrontando-se com o seu duplo papel de rei e de pai, perdido, por vezes, com o peso da sua responsabilidade. Confuso, dividido. Possibilidade de fazer um grande percurso da boca de cena até ao fundo, do lado direito. O seu trono será uma cadeira de rodas forrada num tecido nobre, tipo veludo [...] (acabou por não ser cadeira de rodas). A Mariana sugeriu que para final da cena da morte da Inês, quando forem arrastadas para o lago, saiam de dentro da água tiras de tecido vermelho que se colarão aos corpos como manchas de sangue (isto não foi feito). Que material poderá revestir o espaço exterior ao lago? Folhas secas? (Também não fizemos nada disto). Dueto amoroso do sonho do Pedro com Inês feito entre o tanque e a água e o chão flutuante.

Dia 4 de Maio

15 horas. Reunião com o cenógrafo João Mendes Ribeiro (isto já foi depois de estarmos na Quinta das Lágrimas e resolvermos que o cenário ia ser aquele). Primeiro assustei-me. Aliás, nem percebi nada do que estava a ver ou me estava a ser explicado. Depois foi-me seduzindo pela proposta, pelas novas possibilidades que esse espaço me oferecia.

16 horas. Mariana junta-se à reunião, gostou muito do cenário. Voltámos a discutir sobre a imagem de época dos figurinos. Confessei-lhe o meu medo, de se poder sobrepor a minha linguagem e visão distanciada que pretendo construir. (Portanto, eu estava com medo que a sua visão muito de época, daquela época dos figurinos, fosse

um bocadinho fora da minha maneira de fazer, que eu acho que é intemporal. Quer dizer, eles estão vestidos assim, mas se os visse vestidos como tu estás vestida ou como eu estou, era a mesma coisa. Portanto, fiquei com um bocadinho de medo que aquilo fosse um bocadinho cliché. Não me estava a seduzir muito. Depois ficou assim uma coisa intermédia.)

Dia 5 de Maio

12 horas. Mais uma tarde de luta solitária com o corpo. Não procurei ainda a Inês. Não lhe sei os sonhos. Procuro-me, calmamente. O movimento vai nascendo tranquilo mas sedento. Os gestos são flutuantes, quase aquáticos. As mãos colam-se à cara, ao corpo. A cabeça pende para trás. Hoje esqueci-me das pernas. Às 17 horas parei, estava demasiado cansada. Mas que noite tremenda!

22 horas. Volto a refazer o *cast*. Fiz duas distribuições para discutir amanhã com a directora.

Dia 6 de Maio

Mariana vem ter comigo ao estúdio às 12 horas mostrar mais desenhos. Mais duas improvisações. Primeira, tentando voar, segunda e terceira no chão. Pedacos de corpo que sem ânimo se abandonam ao peso da gravidade. Mãos que tentam repor alguma ordem, que procuram forma em vão.

(É engraçado, se tu visses estas improvisações, elas foram postas quase igual no palco.)

Dia 8 de Maio

Mais uma vez, eu. Um estúdio vazio ou cheio do meu preto [...] vazio. Uma câmara e sempre a mesma música em *repeat*. Ah, e uns óculos que retiro para dançar e ponho para me ver dançar. Duas improvisações. Membros que puxam e empurram os outros membros: mãos, ombros, cabeças, joelhos, ancas, cabelos.

Dia 9 de Maio

Hoje comecei pelo espaço. Por nenhuma razão especial, apenas técnica ou tecnológica. Mais campo de visão na câmara. Ela num canto (a câmara) e eu no outro canto oposto, o canto do cisne. Um grande adágio. As pernas que sobem e se deslocam comandadas pelas forças do vestido como fios de uma marioneta. A seguir mudei de rumo. Colei-me ao chão, pés e mãos como sanguessugas. O resto do corpo torce-se e contorce-se, tanto de prazer como de dor. Às vezes, quebrando as regras, solta-se um braço ou uma perna.

Fim de semana ardente, febre e mais febre. 39,2°. Uau, dores!

Dia 12 de Maio

Das 12h00 às 17h30 nas urgências do hospital da CUF. Que grande seca! Uma ecografia, uma análise ao sangue: uma colite aguda. Mais medicamentos, uma factura de 336€. (Ah, isto é lindo, no meio do Pedro e Inês!)

18h00. Reunião técnica com toda a equipa. Nem sei se correu bem, tais eram as dores, o mau estar, o cansaço, preocupação.

Dia 13 de Maio

Nada feito! Não há condições, nem sequer para respirar, quanto mais para me mexer. É preciso lutar contra o pânico. A saúde está primeiro! Para compensar, liguei-me no trabalho burocrático. Computador, computador, computador...

(Tenho aqui uma sinopse:) Pedro e Inês. Um privilégio, um desafio, uma história incontável, mortal e imortal, cheia de segredos transparentes, de meandros obscuros, de interesses privados, de poder, defesas, fronteiras e sobretudo uma louca e incondicional paixão. (Eu acho que isto estava no programa). Uma história que nunca saberei contar! Essa tão nossa tragédia amorosa duplamente real. Uma história que dá que pensar, que nos faz sentir e merece reviver.

Dia 14 de Maio

Não me posso esquecer dos temas de alguns sonhos que escolhi e talvez se coadunem com alguma das improvisações já feitas. (Portanto, eu parti para as improvisações, apesar de ter escrito aquilo, sem estar a pensar muito nos tais sonhos. Já tinha aqui os sonhos escolhidos, aqui já foi uma escolha: a solidão, a incapacidade, a loucura, o desejo, a infância, a paixão. Eu digo mesmo: "Não me posso esquecer dos temas!" Portanto nem os temas estavam na minha cabeça... Achava eu, quer dizer, porque eu acho que eles estão sempre atrás daqueles sítios.)

Visionamento com o Francisco (o meu assistente, de todas as improvisações que fiz). Selecção de um ou a junção de dois para cada improvisação. Portanto: sedução, solidão, punição, infância, capacidade, perseguição, medo. Sedução: primeira sequência do dia 2, com a primeira improvisação do dia 5. (Depois começo a juntar.) A solidão: segunda improvisação do dia 5, movimento só de tronco, etc. Percebes? Em cada um depois fui buscar... Mas isto foi naqueles dias que fiz cada um destes solos.)

Possibilidade de um movimento conjunto no final de todos os solos (ah, isso já cá estava!). O movimento no chão, primeira e segunda improvisação no dia 6: há uma possibilidade de ser um movimento conjunto no final de todos os solos, antes da entrada da morte. (Isso aconteceu assim, mesmo!) [...]

JB: Foi-se inspirando também, para cada cena da leitura?

OR: Sim, algumas coisas sim.

JB: Acaba sempre por influenciar...

OR: Sim, sim, sim. [...]

Dia 20 de Maio

Primeiro dia de ensaio. [Plano de trabalhos:]

- 1º Falar um pouco sobre a história da Inês;
- 2º Descrever o guião da peça;
- 3º Explicar a ideia do cenário e figurinos;
- 4º Falar sobre a cena dos sonhos a Inês;
- 5º Falar sobre o método de trabalho até à data;
- 6º Trabalhar em conjunto os fragmentos escolhidos de cada sonho.

Tentar aos poucos ir escolhendo as pessoas certas para cada solo, porque eu não sabia muito bem qual era a melhor para cada um deles.

JB: Só conheceu as bailarinas no momento do ensaio?

OR: Não, algumas já conhecia. É assim... Por exemplo, mesmo agora que vou fazer a *Sagração*... Eu já trabalhei com algumas daquelas mulheres há anos mas, mesmo assim, tenho que voltar a ir lá e tenho que fazer *casts* para ver, para já, quem é a eleita. Eu não sei que bailarina dali pode ser a eleita, porque aquele movimento eu nunca o fiz noutra peça, e tenho uma energia e uma agressividade que eu não sei qual daquelas mulheres é que consegue fazer porque não há essa agressividade no *Pedro e Inês*, não havia essa agressividade na *Isolda*, portanto nas outras peças que eu tenho é diferente. E depois mesmo para o grupo de mulheres tenho que voltar a ver doutro ponto de vista. Não é a mesma coisa, não é igual.

[...]

Eu depois queria que ele [o rei] tivesse uns *headphones* ligados a um cd portátil e estar sempre a ouvir outra música, para não estar a ouvir... Depois acabei por [pensar] numa coisa *wireless*, mas acabou por ser muito complicado [...]

JB: Eles na altura estavam a trabalhar e ensaiar para outra obra?

OR: Não, aqui não. Estas três semanas foram só para o *Pedro e Inês*. Duas ou três semanas.

JB: E a Olga tinha conhecimento de alguma obra coreográfica sobre Pedro e Inês?

OR: Não. Sabia que havia... Vi umas coisinhas, vi mais de cinema, teatro.

JB: Artes plásticas?

OR: Sim, vi assim coisas que tinham a ver com Pedro e Inês, mas coreografadas não. Vi um excerto de uma coisa muito antiga, a preto e branco, mas também não queria ver grande coisa.

JB: Nem sentiu necessidade de procurar?

OR: Não. Eu por vezes ou vejo só para não fazer aquilo que já está feito (acontece, por azar!), ou tento não ver para não me influenciar de maneira nenhuma. Por exemplo, no caso da *Sagração* eu tive que ir ver, porque já foi tudo tão feito, porque já tanta gente viu, que não é aquela coisa...

JB: E mesmo que não quisesse ver, já tinha visto!

OR: Sim. Já tinha visto, já tinha feito, já tinha dançado! E aí eu fui tentar fazer um processo de exaustão. Exaurir aquilo. Sabes, quando tu ouves uma música que já nem sentes a mesma coisa porque já ouviste tantas vezes, tantas vezes, tantas vezes... Portanto, fui ver, ver, ver, ver. Depois, houve uma altura... Com a da Pina Bausch é que foi muito complicado, porque aquilo era perfeito! Aquilo foi muito importante para mim, na altura em que a vi e o que eu tentei na minha cabeça perceber, e várias pessoas me disseram, foi: "Não, tu consegues fazer outra coisa, a tua é diferente!"

JB: Pois, porque as pessoas ligavam-se muito à memória da *Sagração da Primavera* da Pina Bausch, quando já existia antes dela.

OR: Sim, mas não tinha nada a ver. A do Nijinsky não tem nada a ver, é uma outra tentativa de um outro percurso completamente diferente. E aquela da Pina Bausch, para a minha estética, e sobretudo para o próprio guião do Stravinsky (ela acompanha mais ou menos o guião, que era aquilo que eu também queria fazer)... Portanto, a minha dificuldade, a minha intenção, pelo menos, era ser o mais eu possível e fugir o mais possível daquela imagem, daquele movimento... Até o movimento eu sabia, alguns dos movimentos eu sabia, de ver. Mas pronto, depois quando comecei a coreografar... O único problema foi - aquelas coisas que me acontecem na vida!: eu na

altura estava com obras em minha casa, então tive que alugar um outro apartamento durante aquele mês que tive a ensaiar, a coreografar no CCB. Eu já conhecia o apartamento antes, já estava vazio na altura e depois puseram o mobiliário e tal. Portanto, eu nem fui ver o apartamento. Naquele dia, no dia X, pronto lá estava. Foi um dia antes de começar os ensaios. Aquilo tinha uma sala, depois tinha o quarto lá dentro, cozinha, não sei quê. Uma sala. Mesa. Em frente tinha uma parede, e o que é que eu tinha à minha frente? A Pina Bausch do *Café Müller*, a *Sagração* da Pina Bausch, e a Pina Bausch em nova.

JB: Que perseguição!

OR: E eu: "Não é possível! Pronto, vais ser a madrinha. Queres ser a madrinha? Pronto!" E depois eu disse-lhe, falei com ela sobre isso. Foi super giro! E ela sempre assim, com aquele arzinho todo muito tímido:

- Oh Olga! Oh Olga!

JB: E ela própria encorajou-a, não é?

OR: Sim, sim.

JB: Um privilégio ter conhecido Pina Bausch...

Sim. [...]

Depois já começa a ser anotações, penso eu, sobre o que é que devem fazer, o que é que não devem fazer, as músicas... [...] Depois, a partir de uma certa altura eu começo a escrever menos porque estou a trabalhar mais.

JB: A duração da peça foi definida quando a pediram, pela Companhia, ou a Olga é que decidiu mais 20 minutos ou menos 20 minutos?

OR: Não, era o que era pressuposto.

JB: Era o que precisava...

OR: Sim. E depois também teve a ver com aquelas músicas que eu acabei por trazer. Pronto, e ficou assim. Eu sabia era que não devia fazer uma peça muito pequenina. Quer dizer, não ia fazer um Pedro e Inês de meia hora. Também não convinha que fosse uma coisa que nunca mais acabasse. E foi isto, demorava 1 hora e tal.

1h16m36s

Anexo 3 – Biografia cronológica de Olga Roriz

1955 Nasce a 8 de Agosto em Viana do Castelo.

1959 Inicia os seus estudos de dança em Lisboa com Margarida Abreu.

1963 Continua os estudos na Escola de Dança do Teatro Nacional de S. Carlos, com a professora Ana Ivanova e David Boswell.

1965 Inicia a participação no corpo de baile de todas as temporadas de Ópera do Teatro Nacional de S. Carlos.

1970 Ingressa na Escola de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa.

1974 Termina o Curso da Escola de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa.

1975 Inicia a sua colaboração como bailarina no Ballet Gulbenkian dirigido por Carlos Trincheiras.

1976 Integra o elenco do Ballet Gulbenkian, dirigido por Jorge Salavisa.

1978 Cria a sua 1ª coreografia *Que loucos que somos! Tu não és?* para o Atelier Coreográfico do Ballet Gulbenkian.

1979 Cria a sua 2ª coreografia *Invisíveis Limites* para o Atelier Coreográfico do Ballet Gulbenkian.

1980 Cria a sua 3ª coreografia *Duas Vozes* para o Atelier Coreográfico do Ballet Gulbenkian.

1981 Cria a sua 4ª coreografia *Abstracções* para o Atelier Coreográfico do Ballet Gulbenkian.

1982 Prémio da melhor coreografia com *Encontros*, criada para o Ballet Gulbenkian.

1983 Cria mais duas coreografias *Lágrima* e *Sonatina nº1* para o Atelier Coreográfico do Ballet Gulbenkian.

1984 Recebe uma bolsa de estudo para fazer o Curso para Coreógrafos e Compositores em Sussex-Inglaterra, dirigido por Alwin Nikolais.

Cria para o Ballet Gulbenkian *O Livro dos Seres Imaginários* e *Três canções de Nina Hagen* e para o Dança Grupo *Cadência* e o solo *Incerto-Exacto*.

Prémio de melhor coreografia com *Três canções de Nina Hagen* para o Ballet Gulbenkian.

1985 Recebe uma bolsa de estudo para fazer um estágio em Den Haag com Jiri Kylian.

Cria para o Ballet Gulbenkian *Terra do Norte*.

Prémio de melhor coreografia com *Terra do Norte* para o Ballet Gulbenkian.

É promovida a bailarina solista do Ballet Gulbenkian.

A convite da Companhia Nacional de Bailado cria *As Troianas*.

1986 Cria para o Ballet Gulbenkian *Terra de ninguém, Espaço Vazio* e *Casta Diva*.

Prémio de melhor coreografia com *Espaço Vazio* para o Ballet Gulbenkian.

1987 Cria para o Ballet Gulbenkian *Violoncelo não acompanhado em suite de luxo*.

Prémio de melhor coreografia com *Treze gestos de um corpo* para o Ballet Gulbenkian.

1988 É promovida a 1ª bailarina do Ballet Gulbenkian.

Prémio de melhor coreografia com *Presley ao Piano* para o Ballet Gulbenkian.

1º Prémio do concurso de dança de Osaka-Japão, com *After the Party*.

Inicia o seu trabalho a solo com *1988* para o Centro de Arte Moderna da Gulbenkian.

1989 Cria *Traição Opus 27 de Giulietta Guicciardi* para o Ballet Gulbenkian.

Estreia em Rennes – França o seu 2º solo *Jardim de Inverno*.

1990 É nomeada Coreógrafa Principal do Ballet Gulbenkian.

Cria para o Ballet Gulbenkian *Isolda e Idmen B*.

Estreia nos Encontros ACARTE o seu 3º solo *In-fracções* e também para o ACARTE o 4º solo *Variações Coldberg*.

Remonta *Treze gestos de um corpo* no Ballet Teatro Guaira em Curitiba-Brasil.

Recebe uma bolsa de estudo para um estágio coreográfico dirigido por Karine Saporta no Tanz Fabrik em Berlim.

1991 Cria para o Ballet Gulbenkian *Cavaleiros da noite* e *Duelo*.

Remonta *After the Party* para os Ballets de Monte Carlo no Mónaco.

1992 Remonta *Treze gestos de um corpo* no Ballet Nacional de Espanha-Madrid.

Cria para a Rádio Televisão Portuguesa o solo *3 Árias para Callas*.

Cria *Passagens I* para a Companhia de Dança Contemporânea.

1993 A convite do English National Ballet-Londres, cria *The seven silences of Salome*, o qual foi premiado como melhor coreografia do ano pela Revista Londrina Time-Out.

Cria *Passagens II* para o Ballet Gulbenkian.

Em Maio assume a Direcção Artística da Companhia de Dança de Lisboa - CDL, convertendo-a numa Companhia de autor.

Cria para CDL *Cenas de Caça*.

1994 Cria para a CDL *Introdução ao Princípio das Coisas* e *Finis Terra*.

2º Prémio do Concurso de dança Suzanne Dellal em Tel Aviv-Israel, com *Cold Hands*.

Em Outubro demite-se do cargo de Directora Artística da CDL.

1995 Em Fevereiro funda a sua própria companhia – Companhia Olga Roriz.

Estreia da Companhia no Grande Auditório do Centro Cultural de Belém.

Apresenta *Introdução ao Princípio das Coisas II* e *Finis Terra II* na Companhia Olga Roriz.

1996 Cria *Propriedade Privada* para a Companhia Olga Roriz.

Digressão da Companhia em Portugal, Polónia, Alemanha e Itália.

1997 Cria *Cenas de Caça II* e *Start and Stop Again* para a Companhia Olga Roriz.

Digressão da Companhia em Portugal, Açores e Alemanha.

Encena a ópera *Persephone* de Igor Stravinsky para o Teatro Nacional de S. Carlos.

1998 Cria *Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins,...e Potestades e Propriedade Pública* para a Companhia Olga Roriz.

Digressão da Companhia em Portugal e Estados Unidos da América.

1999 Digressão da Companhia em Portugal e Brasil.

Remonta *Sete silêncios de Salomé* no American Repertory Ballet em Nova York – E.U.A.

Remonta *Treze gestos de um corpo* no Maggio Musical Fiorentino em Florença – Itália.

Encena a peça de teatro *Crimes Exemplares* de Max Aub para o Teatro Plástico – Porto.

2000 A convite da directora artística volta ao Ballet Gulbenkian, onde cria para todo o elenco uma peça baseada numa visão retrospectiva pessoal, *F.I.M. – Fragmentos/Inscrições/Memórias*.

Cria *Os Olhos de Gulay Cabbar* para a Companhia Olga Roriz.

2001 Remonta *Treze gestos de um corpo* no Teatro Alla Scala Milão – Itália.

Cria *Código md8* para a Companhia Olga Roriz.

Digressão da Companhia em Portugal e França.

Estreia-se como actriz na peça *Escadas tortas sem corrimão* de Carlos Gomes.

2002 Cria *Não Destruam os Mal-me-querer* para a Companhia Olga Roriz.

Cria *Stand By* para a Escola Superior de Dança.

Digressão da Companhia em Portugal.

Pela ocasião do 20º aniversário da carreira coreográfica, foram editados em vídeo uma colecção de 10 peças da Companhia, realizados por Rui Simões em co-produção com a Real - Ficção.

2003 Cria *Jump-up-and-kiss-me* para a Companhia Olga Roriz.

Digressão da Companhia em Portugal e Cabo Verde.

A convite da Companhia Nacional de Bailado, cria *Pedro e Inês*.

Início da residência da Companhia Olga Roriz no Teatro Camões.

Remontagem de 5 Produções do repertório da Companhia.

2004 Cria *Confidencial* para a Companhia Olga Roriz.

Cria 2 coreografias, *By me* e *Cariátides* para a Escola Superior de Dança.

Apresenta no Porto e em Lisboa uma retrospectiva de 5 Peças do repertório da Companhia.

Digressão da Companhia em Portugal.

É galardoada com o Prémio Almada atribuído pelo Instituto das Artes pela peça *Pedro e Inês*.

É condecorada com a insígnia da Ordem do Infante D. Henrique / Grande Oficial pelo Presidente da República, pela sua carreira e enriquecimento da cultura portuguesa.

A obra *Pedro e Inês* é filmada pela RTP com realização de Rui Simões.

2005 Celebra 30 anos de carreira como bailarina, 10 anos da Companhia Olga Roriz e 50 anos de idade.

Cria *Felicitações Madame*, partes I, II e III para a Companhia Olga Roriz, as quais foram integralmente filmadas com realização da coreógrafa.

Cria *O Amor ao Canto do Bar Vestido de Negro* para a Companhia Olga Roriz.

2006 Estreia o seu 1º filme *Felicitações Madame*.

Cria *Daqui em Diante* para a Companhia Olga Roriz.

Remonta *Os Sete Silêncios de Salomé* para a Companhia Nacional de Bailado.

2007 Remonta *Trezes Gestos de um Corpo* para a Companhia Nacional de Bailado.

Remonta *Lágrima* para a Companhia Nacional de Bailado.

Cria *Paraíso* para a Companhia Olga Roriz.

Estreia a curta-metragem *A Sesta* na Quadrienal de Praga.

2008 Lançamento do livro *Olga Roriz* editado pela Assírio & Alvim e escrito por Mónica Guerreiro.

Cria *Inferno* para a Companhia Olga Roriz.

Recebe o Grande Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores / Millenium Bcp.

2009 Remonta *Isolda* para a Companhia Nacional de Bailado.

Cria *Nortada* para a Companhia Olga Roriz.

Cria *Interiores* para a Companhia Olga Roriz, dedicado a Pina Bausch.

Cria *Solos* para a Companhia Olga Roriz.

2010 Cria *Electra*, um solo seu.

Cria *A Sagração da Primavera* para a Companhia Olga Roriz.

Cria filme de *Interiores*.

2011 Nove coreógrafos nacionais – Clara Andermatt, Francisco Camacho, Benvindo Fonseca, Rui Lopes Graça, Rui Horta, Paulo Ribeiro, Olga Roriz, Madalena Victorino e Vasco Wellenkamp, e o pianista Bernardo Sassetti, criam em conjunto *uma coisa em forma de assim* para a Companhia Nacional de Bailado para comemoração do dia mundial da dança.

Cria *PETS* para a Companhia Olga Roriz.

Anexo 4 – Críticas sobre *Pedro e Inês*

“Olga Roriz está muito à vontade nos caminhos de uma teatralidade exacerbada que se multiplica em personagens, que mais não são que arquétipos roubados à literatura e ao mito. A atmosfera onírica culmina com um belíssimo dueto que deixa em turbilhão o espelho e o som da água.”

António Laginha, *Correio da Manhã*, 07-07-2003

“(…) em termos dramaturgicos, a coreógrafa não foi escrava dessa espécie de mistura entre a história e a lenda mas, pelo contrário, fez uma construção narrativa para servir o discurso do movimento. Um dos principais dispositivos de invenção da peça é a multiplicação das presenças (ou das figuras, mais que as personagens), que permite, do ponto de vista da ocupação do espaço, os sempre renovadores jogos de composição que caracterizam a dança de Roriz. (...) uma das peças mais merecidamente românticas da dança contemporânea portuguesa.”

Cristina Peres, *Expresso*, 25-10-2003

“Pedro e Inês arrisca a tornar-se um dos maiores «clássicos» da dança portuguesa. Quatro anos passados sobre a sua estreia, a obra confirma inequívoca consistência e a sua dimensão lírica ganhou maturidade. Da peça, apesar de ancorada num guião, sobressai uma visão predominantemente impressiva da narrativa que, se é pontuada por alusões reconhecíveis (como o famoso beija-mão a Inês morta), estas logo se desvanecem, como nocturnas miragens, nos planos do onírico, do premonitório ou da evocação, porque é nesse patamar que Roriz coloca os protagonistas. Injusto, porventura, destacar um entre os vários momentos sublimes da obra, mas o dueto de Pedro e Inês inanimada (Ana Lacerda e Christian Schwarm (permanecerá um dos mais belos momentos da dança portuguesa. Tal como será sempre surpreendente o imperceptível surgimento daquele lago em cena, «fonte das lágrimas» onde mergulham os amantes e se dissolverá a materialidade do amor. A cada representação, uma sombria energia lunar urde, entre a plateia e o palco, uma trama única, íntima e irrepetível.”

Luísa Roubaud, *Público*, 16-05-2007

“A Companhia Nacional de Bailado exibiu na capital russa, no âmbito do Festival Dance Inversion, o bailado Pedro e Inês, que foi recebido com reticências pelos críticos de arte russos.

Limito-me a publicar algumas das críticas da imprensa russa especializada, pois tenho de reconhecer que não sou profundo conhecedor de bailado moderno. Antes de passar às críticas, apenas gostaria de sublinhar que se tratou de um grande risco trazer uma companhia de dança moderna para uma das capitais do ballet clássico. «Só um louco ou um português pode levar ao palco a história verdadeira dos principais amantes portugueses» – escreve Tatiana Kuznetsova, crítica de dança do diário Kommersant. Segundo Tatiana Kuznetsova, no espectáculo encenado por Olga Roriz, «o elo mais fraco é a longa dança inicial: O Sono de Inês, rico em movimentos estáticos. Sete bailarinas (sete imagens da beldade castelhana) vivem, em sete monólogos, uma visão profética: a própria morte. As artistas bem ensinadas

desempenham os seus solos com uma expressão fanática, mas a sua verbosidade patética parece demasiadamente longa e exageradamente melodramática» – considera a crítica.

«O rei Afonso acrescenta dissonância: durante todo esse tempo, o monarca, em convulsões no trono e fazendo caretas terríveis à própria coroa, desempenha o papel de mau no estilo do antigo teatro de pantomima» – acrescenta Tatiana Kuznetsova.

A crítica considera, porém, que «o espectáculo é salvo precisamente pelas cenas mais arriscadas», sublinhando momentos como o adágio de amor de Pedro e Inês e a exumação encantadoramente bela do cadáver (de Inês).

«No entanto – sublinha ela – está longe de ser perfeita. A longa procissão do rei com o cadáver de Inês e a cena igualmente longa da coroação da morta são muito estragadas pelo “trono” idiota... parecido com uma cadeira de estomatologia ou ginecologia. Mas todas as falhas deste bailado “incorrecto” são compensadas pela simplicidade e sinceridade dos sentimentos de que são capazes só os habitantes da Península Ibérica, periferia europeia da dança moderna que ainda não foi atingida pelo reflexo auto-destruidor dos vizinhos setentrionais mais apurados» – conclui ela.

Anna Gordeeva, crítica do diário Vremia Novostei, é menos clemente para com o bailado encenado por Olga Roriz.

Segunda ela, várias vezes a música parece não coincidir com a dança no palco. «A música aqui (uma mistura de sete autores...) estremece monotonamente, não coincidindo de forma alguma com a expressão dolorosa do pesadelo nocturno» – escreve a crítica, referindo-se a O Sono de Inês.

«A cena impressiona novamente, mas uma vez mais não coincide de tal forma com a música que parece que puseram a tocar outro fonograma por engano» – acrescenta ela, sobre a cena do assassinato de Inês. No fim de contas, a nossa versão sobre os sofrimentos do monarca por uma pessoa perfidamente assassinada também não pode ser considerada feliz: “Ivan, o Terrível” poderá ser ainda mais tenebroso» – conclui Anna Gordeeva, comparando o drama português ao assassinato do filho do czar Ivan, o Terrível pelo próprio pai.

«Talvez valesse mais se o bailado de Portugal trouxesse obras de coreógrafos cujos nomes provocam inveja dos amantes de teatro de Moscovo» – considera o diário Vedomosti.”

José Milhazes, 19-11-2007, www.darussica.blogspot.com (retirado a 25 de Fevereiro de 2012)

Anexo 5 – Tabelas de análise do movimento da obra *Pedro e Inês*

SECÇÃO I	“OS SONHOS DE INÊS”
ACÇÕES DO CORPO	Gesto (levar as mãos à cara), Transferência de peso, Rotação, Salto, Curvar, Aninhar, Encolher, Estender
TEMPO	Lento no movimento e rápido na dinâmica
RITMO	Irregular
PESO	Leve
FLUXO	Livre na dinâmica
ACÇÕES DINÂMICAS	Colapso e continuidade ininterrupta
MOVIMENTO NO ESPAÇO	Direcções: lados, cima e baixo, frente e trás Planos: frontal e sagital Níveis: alto e baixo Extensões: grande e perto Percursos: curvo
RELAÇÃO	Solos. Relação da parte do corpo mãos e braços com o tronco e cara.
COMPOSIÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO	Cada solo, uma frase que se repete e no fim realizam uma frase em comum ao mesmo tempo.
NOTAS	Rei sentado do lado direito de cena. Gesto (mão na cara), Quietude, Torcer, Contrair.

SECÇÃO II	“A MORTE DE INÊS”
ACÇÕES DO CORPO	Gesto (Cortar o pescoço), Transferência de peso, Rotação, Salto, Curvar, Aninhar, Encolher, Estender, Expandir
TEMPO	Lento no movimento e rápido na dinâmica
RITMO	Irregular
PESO	Leve
FLUXO	Livre na dinâmica
ACÇÕES DINÂMICAS	Colapso, Continuidade ininterrupta, Oscilação
MOVIMENTO NO ESPAÇO	Direcções: lados, cima e baixo, frente e trás Planos: sagital, horizontal Níveis: alto (eles) e baixo (elas) Extensões: grande e perto Percursos: curvo
RELAÇÃO	Duetos
COMPOSIÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO	Cada dueto com a mesma frase de movimento em cânone entre os duetos.
NOTAS	Rei sentado do lado direito de cena. Gesto (bater no peito com punhos fechados), Vibração, “Epiléptico”.

SECÇÃO III	“O SONHO DE PEDRO”
ACÇÕES DO CORPO	Gesto (beijo, abraçar), Transferência de peso, Rotação, Salto, Curvar, Aninhar, Encolher, Estender, Expandir, Correr, Inclinar, Gritar (“Inês”)
TEMPO	Rápido
RITMO	Irregular
PESO	Leve
FLUXO	Livre na dinâmica
ACÇÕES DINÂMICAS	Continuidade ininterrupta
MOVIMENTO NO ESPAÇO	Direcções: lados, cima e baixo, frente e trás Planos: frontal, sagital e horizontal Níveis: médio Extensões: perto e longe Percursos: curvo
RELAÇÃO	Duetto - aproximar e afastar
COMPOSIÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO	Tema variação
NOTAS	

SECÇÃO IV	“PEDRO E A MORTE DE INÊS – A VINGANÇA”
ACÇÕES DO CORPO	Gesto (limpar a boca, trincar, cuspir), Transferência de peso, Andar, Rotação, Dobrar, Flectir, Estender, Torcer, Contrair, Rir
TEMPO	Lento
RITMO	Regular
PESO	Pesado
FLUXO	Controlado
ACÇÕES DINÂMICAS	Pulsção
MOVIMENTO NO ESPAÇO	Direcções: lados, cima e baixo, frente Planos: frontal, sagital e horizontal Níveis: médio e baixo Extensões: média Percursos: directo, angular
RELAÇÃO	Solos, cada um em relação com o seu objecto presente (um coração)
COMPOSIÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO	Frase de movimento igual para todos, Cânone, Repetição
NOTAS	No final da secção Pedro grita para o trono vazio e sai sozinho a andar.

SECÇÃO V	“PEDRO DESENTERRA INÊS”
ACÇÕES DO CORPO	Gesto (levar as mãos à cara, apertar as vestes), Andar, Transferência de peso, Contrair, Curvar, Encolher, Cavar e atirar terra
TEMPO	Lento
RITMO	Irregular
PESO	Pesado
FLUXO	Controlado e livre
ACÇÕES DINÂMICAS	Continuidade ininterrupta, oscilação
MOVIMENTO NO ESPAÇO	Direcções: lados, baixo, frente e trás Planos: frontal, sagital e horizontal Níveis: médio e baixo Extensões: pequeno Percursos: curvo e angular
RELAÇÃO	Solo e Dueto (carregar, suportar, curvar, transferência de peso)
COMPOSIÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO	Indeterminação, Tema variação
NOTAS	

SECÇÃO VI	“MARÇA FÚNEBRE”
ACÇÕES DO CORPO	Andar, Transferência de peso, Curvar, Dobrar, Encolher, Estender, Inclinar, Torcer
TEMPO	Lento
RITMO	Regular
PESO	Pesado
FLUXO	Controlado
ACÇÕES DINÂMICAS	Continuidade, Pulsação
MOVIMENTO NO ESPAÇO	Direcções: lados, cima e baixo, frente e trás Planos: frontal, sagital e horizontal Níveis: médio Extensões: pequeno Percursos: curvo
RELAÇÃO	Grupo
COMPOSIÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO	Grupo realiza a mesma frase de movimento, Repetição, Câne entre grupos formados do grupo geral
NOTAS	

SECÇÃO VI	“COROAÇÃO DE INÊS”
ACÇÕES DO CORPO	Gesto (beijar a mão), Andar, Transferência de peso, Curvar, Dobrar, Encolher, Estender, Inclinar, Torcer
TEMPO	Lento
RITMO	Regular
PESO	Leve e pesado
FLUXO	Controlado e livre
ACÇÕES DINÂMICAS	Continuidade, Pulsação, Colapso
MOVIMENTO NO ESPAÇO	Direcções: lados, cima e baixo, frente e trás Planos: frontal, sagital e horizontal Níveis: médio e baixo Extensões: pequeno Percursos: curvo
RELAÇÃO	Grupo e Dueto
COMPOSIÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO	Grupo realiza a mesma frase de movimento, Repetição
NOTAS	Grupo sai e Pedro repete a frase de movimento do dueto “Sonho de Pedro”, beija-a, ri-se e depois chora segurando Inês Morta.

Anexo 6 – Os Lusíadas, de Luís de Camões

Canto III

Estrofe 118

*“Passada esta tão próspera vitória,
Tornado Afonso à lusitana terra,
A se lograr da paz com tanta glória
Quanta soube ganhar na dura guerra,
O caso triste, e dino da memória,
Que do sepulcro os homens desenterra,
Aconteceu da mísera e mesquinha
Que depois de ser morta foi rainha.*

*Tu só, tu, puro Amor, com força crua,
Que os corações humanos tanto obriga,
Deste causa à molesta morte sua,
Como se fora pérfida inimiga.
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga,
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras banhar em sangue humano.*

*Estavas, linda Inês, posta em sossego,
Dos teus anos colhendo doce fruto,
Naquele engano da alma, ledó e cego,
Que a Fortuna não deixa durar muito,
Nos saudosos campos do Mondego,
Dos teus fermosos olhos nunca enxuto,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas.*

Do teu Príncipe ali te respondiam

*As lembranças que na alma lhe moravam,
Que sempre ante seus olhos te traziam,
Quando dos teus formosos se apartavam;
De noite, em doces sonhos que mentiam,
De dia, em pensamento voavam.
E quando, enfim, cuidava e quando via
Eram tudo memórias de alegria.*

*De outras belas senhoras e princesas
Os desejados tálamos enjeita,
Que tudo, enfim, tu, puro Amor, desprezas
Quando um gesto suave te sujeita.
Vendo estas namoradas estranhezas,
O velho pai sesudo, que respeita
O murmurar do povo e a fantasia
Do filho, que casar-se não queria,*

*Tirar Inês ao mundo determina,
Por lhe tirar o filho que tem preso,
Crendo co sangue só da morte indina
Matar do firme amor o fogo aceso.
Que furor consentiu que a espada fina
Que pôde sustentar o grande peso
De furor mauro, fosse alevantada
Contra ãa fraca dama delicada?*

*Traziam-a os horríficos algozes
Ante o Rei, já movido a piedade;
Mas o povo, com falsas e ferozes
Razões, à morte crua o persuade.
Ela, com tristes e piedosas vozes,
Saídas só de mágoa e saudade*

*Do seu Príncipe e filhos, que deixava,
Que mais que a própria morte a magoava,*

*Para o Céu cristalino alevantado,
Com lágrimas, os olhos piedosos
(Os olhos, porque as mãos lhe estava atando
Um dos duros ministros rigorosos);
E depois nos mininos atentado,
Que tão queridos tinha e tão mimosos,
Cuja orfandade como mãe temia,
Pera o avô cruel assi dizia:*

*- «Se já nas brutas feras, cuja mente
Natura fez cruel de nascimento,
E nas aves agrestes, que sòmente
Nas rapinas aéreas têm o intento,
Com pequenas crianças viu a gente
Terem tão piedoso sentimento
Como co a mãe de Nino já mostraram,
E cos irmãos que Roma edificaram:*

*«Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito
(Se de humano é matar ãa donzela,
Frac e sem força, só por ter sujeito
O coração a quem soube vencê-la),
A estas criancinhas tem respeito,
Pois o não tens à morte escura dela;
Mova-te a piedade sua e minha,
Pois te não move a culpa que não tinha.*

*«E se, vencendo a maura resistência,
A morte sabes dar com fogo e ferro,*

*Sabe também dar vida, com clemência,
A quem pera perdê-la não fez erro.
Mas, se to assi merece esta inocência,
Põe-me em perpétuo e mísero desterro,
Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente,
Onde em lágrimas viva eternamente.*

*«Põe-me onde se use toda a feridade,
Entre leões e tigres; e virei
Se neles achar posso a piedade
Que entre peitos humanos não achei.
Ali, co amor intrínseco e vontade
Naquele por quem mouro, criarei
Estas relíquias suas que aqui viste,
Que refrigerio sejam da mãe triste.»*

*Queria perdoar-lhe o Rei benino,
Movido das palavras que o magoam;
Mas o pertinaz povo e seu destino
(Que desta sorte o quis) lhe não perdoam.
Arrancam das espadas de aço fino
Os que por bom tal feito ali pregoam.
Contra ãa dama, ó peitos carniceros,
Feros vos amostrais e cavaleiros?!*

*Qual contra a linda moça Policena,
Consolação extrema da mãe velha,
Porque a sombra de Aquiles a condena,
Co ferro o duro Pirro se aparelha;
Mas ela, os olhos com que o ar serena
(Bem como paciente e mansa ovelha)
Na mísera mãe postos, que endoudece,*

Ao duro sacrifício se oferece:

*Tais contra Inês os brutos matadores,
No colo de alabastro, que sustinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquele que depois a fez rainha,
As espadas banhando, e as brancas flores,
Que ela dos olhos seus regadas tinha,
Se encarniçavam, fêrvidos e irosos,
No futuro castigo não cuidadosos.*

*Bem puderas, ó Sol, da vista destes,
Teus raios apartar aquele dia,
Como da seva mesa de Tiestes,
Quando os filhos por mão de Atreu comia.
Vós, ó côncavos vales, que pudestes
A voz extrema ouvir da boca fria,
O nome do seu Pedro, que lhe ouvistes,
Por muito grande espaço repetistes.*

*Assi como a bonina que cortada
Antes do tempo foi, cândida e bela,
Sendo das mãos lascivas maltratada
Da minina que a trouxe na capela,
O cheiro traz perdido e a cor murchada:
Tal está, morta, a pálida donzela,
Secas do rosto as rosas, e perdida
A branca e viva cor coa doce vida.*

*As filhas do Mondego a morte escura
Longo tempo chorando memoraram,
E, por memória eterna, em fonte pura*

*As lágrimas choradas transformaram.
O nome lhe puseram, que inda dura,
Dos amores de Inês, que ali passaram.
Vede que fresca fonte rega as flores,
Que lágrimas são a água, e o nome Amores!*

*Não correu muito tempo que a vingança
Não visse Pedro das mortais feridas,
Que, em tomando do Reino a governança,
A tomou dos fugidos homicidas.
Do outro Pedro cruíssimo os alcança,
Que ambos, imigos das humanas vidas,
O concerto fizeram, duro e injusto,
Que com Lérido e António fez Augusto.*

*Este, castigador foi rigoroso
De latrocínios, mortes e adultérios;
Fazer nos maus cruezas, fero e iroso,
Eram os seus mais certos refrigerios.
As cidades guardando, justicioso,
De todos os soberbos vitupérios,
Mais ladrões, castigando, à morte deu
Que o vagabundo Alcides ou Teseu.”*

Anexo 7 – Imagens de pinturas e esculturas sobre Pedro e Inês

Pinturas



Francisco Vieira Portuense, *A Súplica de Inês de Castro*, c. 1802.

Óleo sobre tela – 196x150cm

Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga



Columbano Bordalo Pinheiro, *A morte de Inês*, 1901-1904.

Óleo sobre tela – 246x196cm

Lisboa: Sala Camões, Museu Militar



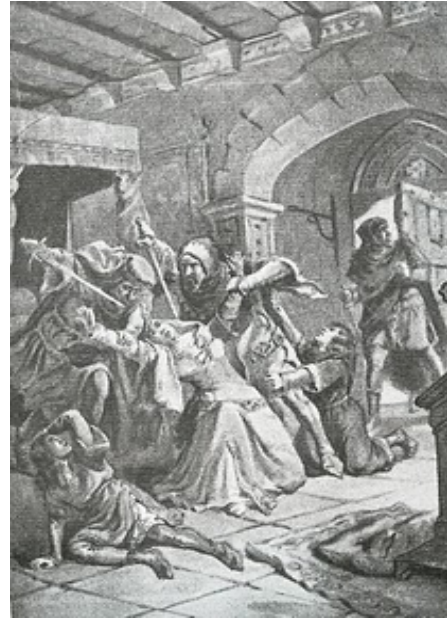
Lima de Freitas, *Coroação de Inês*, s/d.
Óleo sobre tela



Eugénie Servières, *Súplica de Inês de Castro ou Inês de Castro com os filhos aos pés de D. Afonso IV*, s/d.



f.1



f.2



f.3

f.1, f.2 e f.3 – Máximo Paulino dos Reis, *Fantasia Romântica*, c. 1861.

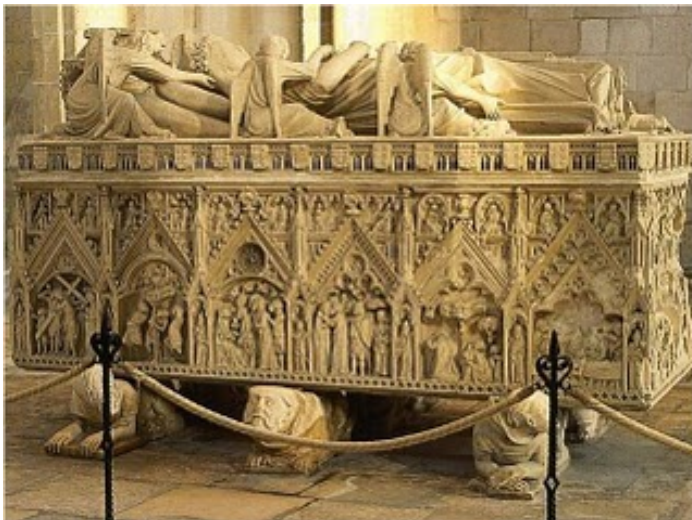
Esculturas



José Simões de Almeida Júnior, *Inês de Castro*, 1879.
Mármore altura 97,5cm; largura 42,8cm



Camarro, *Inês Rainha Viva*, 2008.
Coimbra



Túmulo de Inês de Castro, Século XIV.
Mosteiro de Alcobaça



Túmulo de D. Pedro, Século XIV.
Mosteiro de Alcobaça

Anexo 8 – Bibliografia consultada por Olga Roriz

Bibliografia:

- "Inês de Portugal" – João Aguiar
- "Pedro, o Cru" – António Patrício
- "Teorema" – Herberto Helder
- "A carta da paixão" – Herberto Helder
- "Crónica de D. Pedro" – Fernão Lopes
- "Breve interp. da Hist. de Portugal" – António Sérgio
- "Os Lusíadas" – Luis de Camões (118 a 137)
- "D. Pedro picado de riso..." – J. Milheiro/J. Valério
- "Inês de Castro na vida de D. Pedro" – Mário Domingues
- "Pedro e Inês: uma história verdadeira" – Pesquisa Net
- "A transladação do corpo de Inês" – Pesquisa Net
- "Razões para a impossibilidade do amor de Inês e Pedro" – Pesquisa Net
- "A Quinta das Lágrimas e a Fonte dos Amores" – Pesquisa Net
- "Adivinhas de Pedro e Inês" (1993) – Augustina Bessa Luis
- "Inês morreu" – Ruy Belo
- "Trovas a Inês de Castro" – Garcia de Resende
- "Dona Inês de Castro" – Leopoldo Brígida
- "Longe" – José Gomes Ferreira
- "Inês de Portugal" – Ary dos Santos
- "Até ao fim do Mundo" – Natália Correia
- "Estavas linda Inês" – Tomás Figueiredo
- "Inês de Castro" – Miguel Torga
- "Linda Inês, Inês de manto" – Fiana Hasse de Pais Brandão
- "Sangue de Inês" – Augusto Casimiro
- "D. Inês de Castro" – Virgínia Vitorino
- "Vigília da sombra" – Silva Tavares
- "D. Inês de Castro" – Afonso Lopes Vieira
- "Cantata à morte de Inês" – Bocage
- "A lamentável catástrofe de D. Inês de Castro" – Bocage
- "Pedro e Inês um tema de sempre" (1995) – Maria Leonor Machado de Sousa